



## ***TESIS DOCTORAL***

# ***La Representación de las Mujeres en el Cine Chino Contemporáneo y la Influencia del Pensamiento de Confucio***

**Autor:**

**Lili Jia**

**Director/es:**

**Gérard Imbert**

**Tutor:**

**Gérard Imbert**

**DEPARTAMENTO**

**Periodismo Y Comunicación Audiovisual**

Getafe, junio de 2017



## TESIS DOCTORAL

# La Representación de las Mujeres en el Cine Chino Contemporáneo y la Influencia del Pensamiento de Confucio

**Autor:** *Lili Jia*

**Director/es:** Gérard Imbert

Firma del Tribunal Calificador:

Firma

Presidente: (Nombre y apellidos)

Vocal: (Nombre y apellidos)

Secretario: (Nombre y apellidos)

Calificación:

Getafe, de de



# Índice

<b>Introducción .....</b>	<b>7</b>
La estética del Confucianismo .....	11
La “mala representación” o “sub-representación” de la mujer ...	15
Metodología y estructura del trabajo .....	24
Presentación general de directores chinos .....	34
 <b>Parte I: Visión general de la mujer e influencia del confucianismo en su representación .....</b>	 <b>35</b>
 <b>Capítulo 1. El arquetipo de la Gran Madre .....</b>	 <b>41</b>
 <b>Capítulo 2. Las narraciones trágicas de la mujer y la propuesta anti-feudal del cine chino .....</b>	 <b>47</b>
2.1. La situación de la mujer tradicional y el código moral del confucianismo .....	47
2.1.1. La tragedia del matrimonio .....	54
2.1.2. El concepto de castidad y la opresión sexual .....	61
2.2. “El dolor sordo” de la madre .....	79

**Capítulo 3. La tragedia femenina en el campo profesional en el contexto de la moral tradicional .....87**

3.1. La tragedia de las mujeres profesionales en el “cine temprano” ..... 88

3.2. La tragedia profesional de la mujer desde la “nueva época” 93

3.3. La transición del anti-feudalismo al feminismo..... 98

**Capítulo 4. El feminismo en China comparado con el de Occidente ..... 101**

**Parte II. La visión de la mujer en el cine en la Revolución de la “nueva China” (1949-1978) ..... 109**

**Capítulo 1. El relato sobre la mujer en el cine de la “vieja china” ..... 115**

1.1. Continuación de la tradición: la perpetuación del mito de “la madre viuda educa al hijo” ..... 118

1.2. La deconstrucción y la reformulación de “la madre viuda educa al hijo” en las películas marxistas ..... 122

1.3. Los relatos sobre la mujer en las crisis nacionales..... 128

**Capítulo 2. El origen y la estructura de los relatos sobre la mujer en el cine de la Revolución ..... 133**

2.1. De empresa privada a propiedad estatal..... 134

2.1.1. La nacionalización de la industria cinematográfica 137

2.1.2. El cine nacionalizado como “Aparato Ideológico del Estado” .....	141
2.2. De la cultura tradicional a la Revolución moderna.....	145
2.2.1. El discurso de la Revolución moderna enunciado de forma tradicional.....	145
2.2.2. Tipología de la imagen de las mujeres revolucionarias	153
2.2.3. Tipología de los relatos sobre las mujeres revolucionarias .....	162
2.3. La imagen politizada de la mujer revolucionaria.....	172
2.3.1. La desaparición gradual y la transformación de la conciencia individual de la mujer .....	173
2.3.2. El encubrimiento y la anulación de la conciencia de género de la mujer.....	178
2.3.3. La representación politizada del cuerpo femenino.	185
<b>Capítulo 3. Las relaciones interpersonales en la narración revolucionaria .....</b>	<b>193</b>
3.1. La relación con el sexo opuesto .....	193
3.1.1. La expresión de los sentimientos de la mujer hacia el hombre.....	194
3.1.1.1. La expresión de la relación matrimonial en el discurso patriarcal.....	194
3.1.1.2. La expresión del amor de la mujer en la narración revolucionaria.....	201

3.1.2. La ausencia del padre/marido y el “imperativo” que aparece “ <i>en el nombre del padre/marido</i> ” .....	207
3.1.2.1. La ausencia del padre/marido y las desgracias que trae .....	207
3.1.2.2. La aparición del otro varón/Partido “en el nombre del padre” .....	211
3.1.3. La dirección y la “salvación” del varón/Partido ....	213
3.2. La relación madre-hijo .....	221
3.2.1. Las múltiples variaciones de la educación materna	222
3.2.2. La inversión de la relación madre-hijo.....	228

### **Parte III. La mujer china en el cine de la “nueva época” (1978 hasta la actualidad).....235**

#### **Capítulo 1. La creación artística y el dilema cultural de las directoras del cine chino.....241**

1.1. Las directoras de la “tercera generación” (1947-1978).	241
1.2. Las directoras de la “cuarta generación” (los años 80).	245
1.3. Las directoras de “la quinta generación” (los años 90).	254
1.4. Las directoras de “la sexta generación” (el Siglo XXI)	260

#### **Capítulo 2. El cine chino de la “nueva época”: los directores masculinos.....271**

2.1. “La cuarta generación”: la vuelta de la imagen de la mujer tradicional.....	272
---	-----

2.2. Los directores masculinos de “la quinta generación” ...	276
2.2.1 La mujer y “el otro” en la cultura del Tercer Mundo	277
2.2.2. Desde los años 90: la alienación de la subjetividad de la mujer .....	280
2.3. Los directores masculinos de “la sexta generación” .....	285
2.3.1. El cuestionamiento del mito de deseo masculino ..	286
2.3.2. Sometimiento: el relato sobre la mujer desde la visión masculina.....	291
2.3.2.1. “La virgen” y “la seductora” desde la observación masculina.....	292
2.3.2.2. La destrucción de los sueños de la mujer.....	293
2.3.2.3. De la niña díscola a la mujer dócil .....	295
 <b>Capítulo 3. “Sexual Personae” y placer visual en el cine contemporáneo.....</b>	<b>297</b>
3.1. El placer de subvertir .....	297
3.2. La salvación difícil.....	301
 <b>Conclusión .....</b>	<b>307</b>
La representación de la mujer .....	309
La construcción de la conciencia femenina.....	318
 <b>Lista de Películas (en orden cronológico).....</b>	<b>323</b>
 <b>Bibliografía .....</b>	<b>333</b>





## **Introducción**



Es una lástima que no podamos especificar el día concreto del nacimiento de la cinematografía china, sólo sabemos que fue un día significativo de 1905, cuando el dueño del estudio fotográfico Fengtai de Beijing, Ren Jinfeng, junto con su compañero fotógrafo, rodaron *Ding Jun Shan*, la primera película que posee un estilo chino en la historia del cine. Un siglo después, cuando los cineastas conmemoran aquel momento histórico, se dieron cuenta de que aunque el equipamiento técnico era occidental, la cinematografía china no comenzó mostrando ruidosas multitudes ni la llegada de un tren como lo hizo la occidental<sup>1</sup>, sino utilizando el arte y la cultura autóctonos: unos fragmentos de la ópera de Pekín interpretados por el famoso artista operático chino Tan Xinpei. Se trata de un fenómeno positivo que una nueva forma de arte absorba la cultura nativa para crecer y desarrollarse. Desde el punto de vista del desarrollo del arte cinematográfico, *Din Jun Shan* no pudo liderar ninguna revolución para películas posteriores en “el reino de la luz y la sombra” por motivos técnicos y falta de experiencia. Sin embargo, la imagen de la ópera de Pekín, el papel que creó el artista Tan Xinpei o el caballeresco y leal General Huang Zhong, inyectó el complejo cultural del confucianismo en las venas de la cinematografía de China.

Robert C. Allen y Douglas Gomery dividen la investigación de la historia cinematográfica en 4 categorías: la tecnología, la economía, la sociedad y la estética. Indican que para la historia del cine, un sistema histórico abierto, “explicar” un caso fílmico significa tener que aclarar las relaciones entre todos los aspectos de la película (economía, bellas artes, técnicas y cultura), y también las relaciones con otros sistemas (política, economía

---

<sup>1</sup> La historia del cine comenzó el 28 de diciembre de 1895, cuando los hermanos Lumière proyectaron públicamente la salida de obreros de una fábrica francesa en Lyon.

estatal, otros medios de comunicación de masas y otras formas artísticas)<sup>1</sup>. Hoy en día, en un contexto globalizado en el que son cada día más frecuentes los intercambios culturales, investigar el desarrollo de la industria cinematográfica de un país en su dimensión cultural es un trabajo importante.

Lo que la crítica o el análisis estructuralista intentan desvelar es siempre la estructura “profunda” subyacente a una producción significativa determinada, que es lo que explica la forma manifiesta de la producción.<sup>2</sup> Si analizamos los relatos sobre la mujer elaborados entre 1949 y 1976, podemos ver que las narrativas femeninas modernas nunca han dejado de retomar repetidamente cuentos folklóricos tradicionales que circulaban por toda la historia feudal china y que son un producto del patriarcado feudal tales como Qin Xianglian<sup>3</sup>, Hua Mulan<sup>4</sup>, etc. Junto con la negación del individualismo y de la represión del deseo personal que transmite el cine de esa época, indican con claridad el pensamiento dominante del feudalismo chino durante más de dos mil años: el confucianismo.

---

<sup>1</sup> Robert C. Allen & Douglas Gomery, *Teoría y Práctica de la Historia del Cine*, Paidós ibérica, Barcelona, 1994

<sup>2</sup> Jacques Aumont & Michel Marie, *Análisis del Film*, Paidós, Barcelona, 1990, P.96.

<sup>3</sup> Qin Xianglian es uno de los personajes chinos de ficción más populares en leyendas y la ópera china. Era una mujer de la dinastía Song casada con Chen Shimei, quién no sólo traicionó a su amor al casarse con otra mujer, sino también trató de matarla para ocultar su pasado.

<sup>4</sup> Hua Mulan es la protagonista de una muy conocida leyenda china: fue una mujer que, disfrazada de guerrero, se unió a un ejército exclusivamente masculino en el famoso poema narrativo chino Balada de Mulan.

## La estética del Confucianismo

Sin duda el cine es un arte importado para China, pero principalmente en el sentido técnico, porque la esencia espiritual del cine chino se nutrió con la cultura nativa del país, especialmente con la estética y el arte tradicional, la cual tuvo una profunda y directa influencia en él. Por lo tanto, el cine chino no es la versión traducida del occidental. Tiene unas características muy claras ancladas en la cultura china porque la cinematografía no consiste sólo en una tecnología industrial, sino también en la estética y el arte. Es verdad que los métodos tecnológicos no tienen fronteras entre países, pero la estética y el arte de un pueblo sí que tienen su propia peculiaridad.

En términos generales, la estética tradicional de China se puede dividir en 4 ramas: *confucianismo*, *taoísmo*, *sao*, *zen*. La estética *Chu Sao*, cuyo representante es Qu Yuan<sup>1</sup>, se aproxima al confucianismo en cuanto a su meta principal de estar preparado para la eventualidad y de “entrar en la sociedad activamente”. Mientras la estética zen, enfatizando la eternidad instantánea y la epifanía, se acerca más a la estética taoísta. Por tanto, la estética china refleja una filosofía que se alimenta de dos corrientes principales, la confucianista y la taoísta. Las dos juntas han tenido una influencia trascendental e incomparable que otras corrientes estéticas nunca han tenido. El confucianismo y el taoísmo forman el marco lógico de la estética china de una forma complementaria. Es decir, la relación entre las dos escuelas es excluyente y, al mismo tiempo, se complementan mutuamente. La

---

<sup>1</sup> Qu Yuan, c. 340 a. C. - 278 a. C., fue un poeta chino del sur del Estado de Chu durante el periodo de los Reinos Combatientes. Su obra se encuentra principalmente recopilada en una antología poética denominada Elegías de Chu. Fue el primer poeta chino importante en la historia de la literatura del país.

estética de la antigua china ha conocido el carácter social del arte gracias al confucianismo, y debido al taoísmo, ha aprendido el carácter artístico del arte. El ideal de “entrar activamente en la sociedad” del confucianismo se opone al nihilismo pasivo del taoísmo, mientras el taoísmo, con su proyección del deseo hacia la libertad, cuestiona la limitación de la particularidad de la persona que hay en el confucianismo. Los dos juntos forman los cimientos de la estética de la antigua China, creando un conjunto orgánico, rico y profundo. Además de su influencia sobre la estética, donde más se manifiestan es en modelar la filosofía de vida de la nación china.

En la inmensa y compleja arquitectura de la cultura china, es el confucianismo el que forma el pilar estructural, con su ideología y su función social. El confucianismo está considerado como la psicología de la nación china en forma teórica, a la vez que la psicología de la nación china está considerada como el confucianismo en forma vital.

*“El confucianismo arraiga en la capa más profunda de la psicología nacional. No se destruye ni de lejos anulándolo en el nivel político ni en el académico. Hay una buena parte de él que está infiltrada en la médula y está disuelta en la sangre, que resucita aleatoriamente con la catálisis del patriotismo.”<sup>1</sup>*

De hecho, el confucianismo tiene una profunda relación isomorfa con la mentalidad china, porque para cualquier persona de nacionalidad china: “sus credos morales, sus valores y su código de conducta son conformes al confucianismo, el cual representa esencialmente la tradición nacional.”<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> Zheng Jiadong, Ye Haiyan, *Críticas sobre el Neo-confucianismo*, Editorial de radio y televisión de china, Beijing, 1994, Vol. 1, P.37.

<sup>2</sup> Hu Zhihong, *Argumentación Confuciana en el Contexto Global*, Compañía de publicación aliada SDX, Shanghai, 2004, P.268.

En todos los aspectos del pensamiento, de la ideología y de las costumbres de China se puede ver la huella del confucianismo. Tanto la doctrina de Confucio-Mencio, como el neo-confucianismo, (el cual aboga por integrar la cultura occidental basándose en la coexistencia con la cultura tradicional china), procuran llevar adelante la filosofía confuciana orientada por el “ren” (benevolencia), la virtud de ayudar generosamente a todo el mundo, la actitud de satisfacerse en la pobreza y dedicarse a actividades espirituales, valorar más la lealtad que el beneficio y más la justicia que la vida, así como la importancia de la familia, los progenitores y la amistad. Especialmente, pensamientos de Confucio como el estar preocupado por el país, estar preparado para la eventualidad, afrontar la realidad y “actuar siendo consciente de que es imposible hacerlo”, forman parte de la orientación común de valores de los intelectuales del Siglo XX<sup>1</sup>. A pesar de todo, el confucianismo ha venido sufriendo bastantes críticas en la época moderna por fortalecer, normalizar y oficializar elementos represivos como el orden jerárquico, el concepto de castidad y la mentalidad conservadora.

Aparte de lo mencionado arriba, otra cuestión discutible es que lo que destaca la estética confucianista en el arte es su función de defender el pensamiento ético y político, o, más concretamente, la estética confuciana gira en torno a la función social de la belleza y del arte. De hecho, en la esencia del confucianismo, la estética y el arte no tienen una posición independiente, sino que están subordinados a la ética. La base de toda la ideología de Confucio es “ren” (benevolencia) y su estética es una extensión del “ren”. Es decir, la estética confuciana es la aplicación con la que el concepto de “ren” trata la cuestión de la belleza y del arte.

---

<sup>1</sup> Li Zehou, *Ensayo Histórico del Pensamiento de la Antigua China*, Editorial de literatura y arte de Anhui, Hefei, 1994, P. 298.



El cine chino en general es considerado como “una carrera para administrar el país”. Se enfatiza mucho su importancia en la sociedad y en la vida social, lo que Louis Althusser<sup>1</sup> define como “Aparatos Ideológicos del Estado”<sup>2</sup>. En la historia del cine chino, la existencia de este arte es principalmente una herramienta para despertar al público y edificar una sociedad mejor. La función de entretenimiento del cine ha sido rechazada en la mayoría de los casos. A partir de su nacimiento, los cineastas ya plantearon la idea de edificar una mejor sociedad. Cuando Lu Menshu argumentaba que el cine es un arte, decía que el cine puede “ilustrar la vida” igual que el teatro, y “tiene la posibilidad de entretenimiento”<sup>3</sup>; en uno de los trabajos teóricos más influyentes en los comienzos del cine chino, “Los métodos para escribir un guión cinematográfico”, Hou Yao indica antes de todo en la introducción del libro que el drama tiene 4 funciones: representar la vida, criticar la vida, armonizar la vida y embellecer la vida<sup>4</sup>. Esta mentalidad tiene su origen en el confucianismo y refleja obviamente “la conciencia de la preocupación por la sociedad” y la cualidad de “intervenir en el mundo”. No obstante, la importancia que la estética confuciana da al mismo arte es evidentemente insuficiente. Sobre todo si la acentuación de esta idea llega a un cierto extremo, es muy posible que dificulte el desarrollo del arte y el conocimiento sobre su naturaleza y su independencia. En la historia de la estética y del arte chi-

---

<sup>1</sup> Louis Althusser (1918-1990) fue un filósofo marxista francés. Es además habitualmente considerado estructuralista, aunque su relación con las otras variantes del estructuralismo francés es bastante compleja.

<sup>2</sup> Louis Althusser, “Ideología y Aparatos Ideológicos de Estado”, *Un Mapa de la Cuestión*, Fondo de Cultura Económica, Madrid, 2003, P.106-107.

<sup>3</sup> Lu Mengshu, “La nueva valoración del cine en literatura y arte”, *Revista del cine chino*, 1928, No. 11.

<sup>4</sup> Luo Yijun, *Antología Teórica del Cine Chino*, Editorial de cultura y arte, Beijing, 1992, Vol. I, P. 48.

nos, esta influencia negativa es muy visible. Incluso en las obras artísticas de hoy día, se notan todavía sus huellas.

## **La “mala representación” o “sub-representación” de la mujer**

Generalmente se considera preciso y apropiado dividir la historia de la literatura y el arte de chinos en la historia moderna y la historia contemporánea tomando como referencia el año 1949, porque lo que ocurrió en la China continental en ese año no sólo fueron acontecimientos políticos y cambio estatal. A consecuencia de una serie de cambios sociales, la cultura, la literatura y el arte chinos dejaron de seguir siendo la continuación del movimiento del “4 de mayo”<sup>1</sup>. La literatura femenina que apareció silenciosamente en los años 40 desapareció gradualmente de la misma manera y, debido a una variedad de motivos políticos e históricos, no volvió a surgir en la historia de la literatura.

La cuestión de la mujer llamó por primera vez la atención en china a principios del Siglo XX. La emancipación de la mujer durante el movimien-

---

<sup>1</sup> El “4 de mayo” fue un movimiento social chino, surgido a raíz de las protestas de los estudiantes en la Plaza de Tian'anmen de Pekín el 4 de mayo de 1919. Dos de los aspectos más relevantes del movimiento fueron el político y el literario. En el ámbito político, el Movimiento del Cuatro de Mayo supuso la consolidación de las ideas revolucionarias reformistas del Guomindang de Sun Yatsen, en el que muchos chinos veían la única posibilidad de lograr la reunificación nacional. En el ámbito literario, el ímpetu reformista se manifestó en el éxito del movimiento en favor del uso de la lengua vernácula en la literatura, que había sido defendido por el intelectual Hu Shih en un famoso artículo en *Nueva Juventud*, la revista fundada por Chen Duxiu.

to del “4 de mayo” ilustró a la gente sobre la posición social y la situación de las mujeres de la época y, al mismo tiempo, despertó en estas mujeres su autoconciencia. No obstante, a lo largo de todo el siglo XX, las opiniones desde el punto de vista femenino han sido olvidadas poco a poco debido al impacto continuo de los conflictos entre clases y etnias. La mujer, que había emergido con dificultad a la superficie del río de la historia, perdió su derecho a expresarse o cuestionar su propio sexo.

Sin duda, las mujeres de la China contemporánea son mujeres liberadas. Hoy en día, China sigue siendo uno de los países en los que las mujeres disfrutan de más libertades y derechos. A partir del año 1949, el gobierno fue poniendo en marcha una serie de medidas revolucionarias sobre este tema: anular el matrimonio arreglado y el matrimonio por interés; cerrar los burdeles y reformar a las prostitutas; alentar a las mujeres a salir de casa para participar en los asuntos sociales aboliendo en gran medida la discriminación de género; organizar y propagar la entrada de las mujeres en cualquier campo profesional, especialmente en ámbitos que solían privilegiar sólo a los varones. El gobierno también elaboró una serie de leyes para garantizar la igualdad de género en el sentido tanto social como práctico. Las mujeres en la sociedad contemporánea disfrutan de la ciudadanía y del derecho a voto de la misma manera que los hombres. Se llevó a efecto la igualdad a nivel profesional, incluyendo el tema de la remuneración; las mujeres tienen derecho a establecer y retirar un compromiso matrimonial, a dar a luz, a criar a los niños y al aborto.

La relación entre los movimientos feministas y el Estado en la China de la etapa “post-socialista” sufrió un cambio profundo. A partir del año 1978, se puso en práctica una serie de reformas en la economía de mercado

y políticas de apertura. Li Xiaojiang<sup>1</sup>, el representante del “market feminism”<sup>2</sup> en China, planteó la noción de “persona con género” para romper las investigaciones que borraban el sexo en la época de Mao. Luego en los años 80, surgió una ola de traducción de obras feministas de Europa occidental al chino como *El Segundo Sexo* de Simone de Beauvoir y *Feminist Literary Theory* de Mary Eagleton. Además, también se publicaron muchas investigaciones sobre la mujer y unos libros feministas en China, entre otras cosas, están *Women's studies* de Li Xiaojiang (Editorial de Henan Remin, 1988), *Críticas sobre la Literatura Feminista Contemporanea* de Zhang Jingyuan (1992, Universidad de Beijing) y *Feminismo de China* de Huanglin (2014, Universidad normal de Guangxi).

En 1995, la Cuarta Conferencia Mundial sobre la Mujer tuvo lugar en Beijing, la cual marcó un importante punto de inflexión en el desarrollo de los movimientos feministas de China. Además de ayudar directamente en la legalización de las organizaciones no gubernamentales, muchos conceptos como “la igualdad de género”, “la mujer en el ejercicio del poder” y “la incorporación de la perspectiva de género” brindaron nuevos recursos críticos al feminismo chino. Y de esta manera, marcaron distancia con “la igualdad entre hombre y mujer” según el marco teórico marxista. Aprovechando esta oportunidad, muchas obras feministas de EE.UU. lograron traducción y publicación en China, por ejemplo *La Mistica de la feminidad* de Betty Friedan (1963) y *Política Sexual* de Kate Millett (1969). Desde los años 90, la

---

<sup>1</sup> Li Xiaojiang, una académica china de Estudios de la Mujer. Fue posiblemente la primera en sacar a la luz los Estudios de la Mujer y su importancia en la China Post-Mao.

<sup>2</sup> Tani E. Barlow. *The Question of Women in Chinese Feminism*, Duke University Press. 2004. En el libro de Tani E. Barlow, Li Xiaojiang está definida como la representante del “market feminism” por sus críticas sobre la explotación que hace el colectivismo de Mao de la mujer y por su opinión de que la reforma económica puede mejorar la posición social de la mujer. P. 387.

teoría del Feminismo Liberal de EE.UU. tuvo una influencia profunda en el feminismo chino. El continente chino empezó a fomentar proyectos relacionados con género y establecer asignaturas e investigaciones pertinentes en las universidades e instituciones académicas para formar equipos de investigadores sobre el género. Así, se fueron formando dos grupos de feministas: los investigadores de universidades e instituciones académicas que se basan en teorías y críticas, y las mujeres en organizaciones no gubernamentales que se basan en proyectos prácticos. Además, los dos grupos suelen tener mucho vínculo entre sí, porque muchos políticos y eruditos de la Federación China de la Mujer<sup>1</sup> y de los programas de investigación son miembros de las actividades de las organizaciones, y estas últimas también tienen muchas veces el apoyo de los primeros.

Todo esto supuso realmente un cambio radical que conllevaba una concesión sin precedentes en la historia de China. Como dijo Mao: “Estamos en una era diferente, en la que lo que pueden hacer los hombres, las mujeres pueden igualmente.” “Las mujeres pueden sostener medio cielo también.”<sup>2</sup>

Para Karl Marx, “el sujeto es el ser humano, y el objeto la naturaleza”. “Como sujeto, el ser humano tiene que ser el punto de partida”<sup>3</sup>. El sujeto se puede definir como “una persona que está consciente de su existencia y de su relación con el mundo en un contexto histórico determinado.”<sup>4</sup> Y por lo tanto, la subjetividad es el atributo humano de ser un humano: “incluye tanto su necesidad subjetiva como su comprensión y su dominio sobre el mun-

---

<sup>1</sup> Fundada el 24 de marzo en 1949 para defender los derechos de la mujer.

<sup>2</sup> Eslogan planteado por Mao Zedong en torno a 1955.

<sup>3</sup> *Antología de Marx y Engels*, Vol. II, People's publishing house, Beijing, 1972, P. 88.

<sup>4</sup> Shan Xiaoxi, “La construcción de la subjetividad femenina de Occidente y la reflexión sobre la Misma”, *Revista Académica de la Universidad de Ludong, Yantai*, 2010. No. 4.

do objetivo, a través de sus prácticas.”<sup>1</sup> La subjetividad femenina es, entonces, el atributo de la mujer: tiene consciencia de su propia existencia como persona, conoce su carácter y su poder siendo como sujeto. Basándose en lo anterior, lucha y se esfuerza conscientemente por la mejora constante de su posición, su capacidad, su personalidad, su modo de vivir, su nivel intelectual y su salud psicológica, entre otras cosas. Se trata de una iniciativa consciente reflejada en su conducto.

La generación del sujeto femenino depende del proceso en el que se despierta poco a poco la conciencia de la subjetividad femenina. Sin embargo, cuando las mujeres participan en el proceso histórico como mujeres liberadas, vuelven a sufrir una pérdida de la subjetividad mientras esperan la libertad, lo cual conlleva al final una eliminación de la oposición o de la diferencia entre hombre y mujer. Aunque al parecer, las mujeres no vuelven a quedar silenciadas por los códigos morales después de que el movimiento de emancipación consiguiera la liberación de género y la eliminación de la esclavización corporal, las mismas reglas patriarcales (no son reglas patriarcales impuestas sobre las mujeres, sino las reglas en sí) se convierten en las únicas y absolutas normas para ellas. En el discurso de la ideología dominante, la liberación de la mujer está escrita en “pretérito perfecto”. Todo el sufrimiento, la lucha de las mujeres y todas las reflexiones sobre la conciencia femeninas pertenecen al pasado, como un recuerdo específico de la China vieja (la China de antes de la fundación de la “nueva China” en 1949). En aquel contexto histórico, cualquier cuestión o estudio sobre el tema feminista bajo la premisa de reconocer la diferencia entre géneros equivalía a un acto reaccionario cultural. Por lo tanto, entre la mujer humillada y dolo-

---

<sup>1</sup> Liu Zaifu, *Sobre la Composición de Carácter*, Editorial de arte y Literatura de Shanghai, 1986. P. 3.

rida de la época vieja (antes del 1949) y la pre-soldado masculinizada de después, siendo ambas imágenes creadas por la ideología dominante, “la mujer liberada” se cayó en las mazmorras de la historia.

Al principio de la fundación de la República Popular de China, la literatura y el arte contemporáneo empezaron con un lenguaje sencillo e ingenuo re-narrando y re-confirmando el lenguaje de la ideología dominante. Por lo tanto, el cine chino que ya había alcanzado su forma madura en los años 30-40 se truncó.

En opinión de Laura Mulvey<sup>1</sup>, la representación cinematográfica del cine clásico de Hollywood se basa en el patrón de “oposición binaria” en el que el sujeto/el hombre que “mira”, y el objetivo/la mujer que “es mirada”.<sup>2</sup> No obstante, a medida que se logró completar paso a paso el modelo clásico del cine revolucionario, lo que desapareció en el cine chino entre los años 1949 a 1976<sup>3</sup>, fue no sólo la imagen femenina dentro de “la mirada de deseo masculino”, sino también la propia mirada de deseo, debido al discurso particular de la ideología dominante y bajo una retórica política rigurosa aplicada al cine de la época. Si suponemos que la desaparición de la mirada o de la visión de deseo disipa con éxito el lenguaje patriarcal de la narración clásica de Hollywood, es decir, el modo clásico de “hombre mirar/mujer ser mirada”, la desaparición de la mirada masculina no significa que el modo narrativo del cine chino no sea patriarcal o anti-patriarcal. Al contrario, es una forma narrativa modificada y organizada por la poderosa ideología del patriarcado. Por una parte, estas películas muestran exclusivamente el “ser narrada” de la mujer desde un punto de vista autoritario en vez de la auto-

---

<sup>1</sup> Laura Mulvey (1941) es una teórica británica del cine feminista.

<sup>2</sup> Laura Mulvey, “Placer visual y cine narrativo”, *Arte Después de la Modernidad*, Editorial AKAL, Madrid, 2001, P. 365

<sup>3</sup> 17 años de la “nueva China”, 10 años de la Gran Revolución Cultural Proletaria China.

narración femenina (a pesar de que no es un punto de vista de deseo, sigue siendo masculino); por otra, la imagen de las mujeres no sigue existiendo como el objeto de la mirada y del deseo, pero no ha sido tampoco, ni siquiera una vez, un género independiente del todo.

En esta etapa específica de la historia china, la única narración que existía con relación a las mujeres era que las mujeres solo sufrían en la “vieja China oscura” (antes del 1949), siendo esclavizadas, humilladas y pisoteadas, por lo cual se sentían doloridas, perdidas y desesperadas. Pero la verdad es que éste no es un destino impuesto especialmente a las mujeres sino a todo el pueblo en general. Así, la descripción del sufrimiento de las mujeres sirve como una metáfora gráfica de la vida de la clase trabajadora en conjunto. Pero una vez que “les iluminase el cielo” y que el Partido Comunista fundara una nueva Nación, se pasó para siempre la página de las miserias. Como dice el eslogan de esa época, “la vieja sociedad convierte a la gente en fantasmas, y la nueva al revés.” Después de la Liberación, las mujeres tienen la misma posición que los hombres, pero como “soldados femeninos”.

Entonces las mujeres se dedican completamente a servir a la sociedad al igual que los hombres para sostener “la otra mitad del cielo”, con tan poca fuerza que apenas responde a la buena voluntad, porque por otro lado, no es de extrañar, siguen asumiendo su papel tradicional como mujer. Las nuevas leyes y el nuevo régimen sí que libraron a las mujeres de la tragedia de Qin Xianglian<sup>1</sup>, pero en algún sentido, se encuentran en la situación de Hua Mulan<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> Véase nota al pie 3, P. 10.

<sup>2</sup> Véase nota al pie 4, P. 10.



“La cuarta generación” de directores del cine chino<sup>1</sup> que apareció en torno a 1979 trataba la imagen de la mujer de otra manera. En las películas de “la cuarta generación”, la imagen femenina suele aparecer como una metáfora del sueño juvenil que ha sido cortado por la historia de esta generación: una silueta bonita, pasajera e imposible de recuperar en las historias amorosas trágicas (*Ruyi*, Huang Jianzhong, 1982; *Resucitar*, Teng Wenji, 1981). En estas historias patéticas, platónicas o utópicas, con la carga de los sueños y de los ideales se debilita el deseo personal y, en la narración, el sexo femenino ni siquiera se podía identificar (*Calle Estrecha*, Yang Yanjin, 1980).

Justo cuando “la cuarta generación” traía una brisa fresca al cine, las olas de un movimiento de reflexión cultural/histórico empezaron a extenderse por toda la China Continental. Entre 1982 y 1985, las obras de “la cuarta generación” se apoyan en la misma oposición entre “la civilización y la ignorancia”. Y dentro de este tema, la mujer, como siempre, era la sacrificada por el bien de la civilización y de la evolución histórica. (*Contraluz*, Ding Mengnan, 1982; *El Pueblo en la Urbe*, Teng Wenji, 1982; *Playa*, Teng Wenji, 1984; *Nostalgia*, Hu Bingliu, 1981; *Pareja del Campo*, Hu Bingliu, 1983; *El Pozo Viejo*, Wu Tianming, 1985; *La Montaña Salvaje*, Yan Xueshu, 1987). En estos años, un fenómeno curioso era que los directores de “la cuarta generación” imponían en la representación que hacían de la mujer su confusión cultural masculina y los relatos sobre su deseo reprimido (*La Chica de Hunan*, Xie Fei, 1986; *Una Mujer Buena*, Huang Jianzhong, 1984; *Dos Mujeres Virtuosas*, Huang Jianzhong, 1986).

---

<sup>1</sup> Se forman principalmente por los graduados de la Academia de Cine de Beijing en los años 60. Propone “abandonar el bastón del drama” rompiendo la estructura del drama tradicional. Pretende el estilo natural y la estructura abierta. Directores representativos: Zhang Aixin, Xie Fei, Huang Jianzhong, Wu Yigong.

“La quinta generación”<sup>1</sup> apareció en este momento y enseguida empezó a formar parte de la visión cultural mundial. En sus obras tempranas, “la quinta generación” se caracteriza por los “rechazos”: rechazar la imagen de mujeres, rechazar la narración y rechazar amoldarse al cine de corriente principal, por lo cual, las obras de “la quinta generación” fueron llamadas “el arte de la generación de los hijos”.<sup>2</sup> A pesar de todo lo anterior, seguían utilizando la imagen de una mujer que participa en la historia y la cultura. En sus obras, la mirada de deseo del sexo masculino vuelve a aparecer finalmente (*Sorgo Rojo*, Zhang Yimou, 1987). En parte debido a la vuelta de las mujeres a esta mirada de deseo, las obras de “la quinta generación” consiguieron establecer un vínculo con el cine tradicional y al mismo tiempo dieron un paso hacia la internacionalización. La aparición del sexo femenino, no sólo significaba una “ceremonia de la mayoría de edad” de “la quinta generación”, la cual había estado suspendida por mucho tiempo, sino también la liberación del silencio que le impuso “la generación de los hijos”, además de ofrecerles la oportunidad de volver a la narración. Después, la mujer fue objeto de una ansiosa y asustada mirada voyeurista en la película de Zhou Xiaowen, *El Precio del Frenesi* (1988), donde la imagen de las mujeres aparece con el fin de aliviar la ansiedad cultural masculina.

Cuando la comercialización alcanza al continente chino por primera vez alrededor del 1987, la cultura contemporánea se enfrenta a un nuevo reto. Esta generación tiene que interiorizar el intransigente punto de vista de este reto y objetivar la experiencia y la historia nacional. Entre otras cosas,

---

<sup>1</sup> Integrada por los directores que se graduaron en la Academia de cine de Beijing en los años 80. Se caracteriza por la subjetividad y el simbolismo. Son perspicaces en nuevas ideas y métodos artísticos. Son los directores más premiados internacionalmente, siendo los representativos: Zhang Yimou, Chen Kaige, Tian Zhuangzhuang.

<sup>2</sup> Dai Jinhua, “El puente cortado: el arte de la generación filial”, *El Arte Cinematográfico*, Beijing, 1990, vol. III; IV.

*Ju Dou* (1990) y *La Linterna Roja* (1991) de Zhang Yimou y *La Vida Pendiente de Un Hilo* (1991) y *Adiós a Mi Concubina* (1993) de Chen Kaige fueron las más representativas de esta tendencia. El espacio, la historia y las mujeres hermosas forman juntos un espectáculo del estilo oriental para “la mirada occidental”. En el modo clásico de “mirar/ser mirado”, el papel que juega la cultura china es justamente el de la “mujer/ser mirada” ante esta “mirada occidental”.

La situación de las directoras del cine contemporáneo puede ser el reflejo más directo de la cultura de la mujer en China: hasta los años 90 ya había más de 30 directoras que realizaron más de 2 obras. Entre las cuales, más de 10 son cineastas importantes de las mayores productoras filmicas y, además, 5 o 6 de ellas son conocidas a nivel internacional (Huang Shuqin, Zhang Nuanxin, Li Shaohong, Hu Mei, Ning Ying, Wang Junzheng, Wang Haowei, Guangchunlan, etc.). Sin embargo, hasta hoy en día, muy pocas obras se pueden considerar estrictamente como películas feministas. En la mayor parte de las obras creadas por las directoras, el sexo del autor es difícil de distinguir en ninguno de los siguientes aspectos: tema, historia, personaje, modo narrativo y lenguaje audiovisual.

## **Metodología y estructura del trabajo**

Quizás la teoría de “Aparatos Represivos del Estado” de Louis Althusser<sup>1</sup> sea la más eficaz para este trabajo. Su definición de la ideología

---

<sup>1</sup> Véase nota al pie 1. P.14.

dominante facilitó la revelación sobre cómo el cine, en cuanto herramienta eficaz, transmite la ideología a través del discurso. Él indicó que en toda la historia del ser humano, no hubo ningún poder político que consiguiera gobernar con sólo los “Aparatos Represivos del Estado”, porque para eso tenían que depender mucho de los “Aparatos Ideológicos del Estado”. En otras palabras, con los “Aparatos Represivos del Estado” sí que se puede llegar a gobernar y hacer que funcione su gobernación, pero el funcionamiento depende en gran medida de una convincente explicación “legalizada” dada por los “Aparatos Ideológicos del Estado”. Estos últimos no sólo demuestran que la soberanía de los dominadores es inmutable y justificada, sino que también convencen a los dominados de aceptar su posición y su destino, especialmente a los que no tienen una posición y un destino digno.<sup>1</sup>

Sobre todo, su teoría de los “Aparatos Ideológicos de Estado” se estructura en torno a un punto de vista muy importante, que es la discusión sobre el “sujeto”. Pero el “sujeto” para él “es una persona subordinada, que se somete al papel más autoritario, porque aparte de aceptar su posición subordinada ‘libremente’, el ‘sujeto’ no tiene derecho a más libertad.”<sup>2</sup> Esta noción es justo la descripción objetiva del estado de existencia de la mujer “liberada” en el cine chino revolucionario.

En el relato sobre la mujer constituido por el cine chino revolucionario, la relación dominación-subordinación de género responde al sistema del discurso ideológico. La nueva ideología necesita que la consolide el discurso patriarcal.

---

<sup>1</sup> Louis Althusser, “Ideología y Aparatos Ideológicos de Estado”, *Un Mapa de la Cuestión*, Fondo de Cultura Económica, Madrid, 2003, P.106-107.

<sup>2</sup> Dai Jinhua, *Teoría y Crítica Cinematográficas*, Editorial de la Universidad de Beijing, 2007, P.225.

Según la relación entre el discurso y el poder de Michel Foucault<sup>1</sup>, el discurso es tanto el fruto como el componente del poder; el poder se ejerce mediante el discurso: por un lado no deja de crear un nuevo discurso, por otro lado el nuevo discurso fortalece o debilita un cierto poder<sup>2</sup>. Ambos son factores positivos y necesarios para la estructura socio-cultural. La estabilidad social de la “nueva China” dependía mucho del establecimiento y la difusión del discurso autoritario. En este sentido, la narración androcéntrica demuestra la autoridad tanto del sexo masculino como de la ideología.

A este tema Jacques Lacan también aportó su visión psicoanalítica. Opina que “el nombre del padre” logra perpetuarse gracias a que el niño entra en el “estadio del espejo”<sup>3</sup> y se identifica con el padre. A partir de entonces se desvincula de “lo imaginario” de su madre y se convierte en el heredero y el defensor de su padre y del orden social. Como la identidad del sujeto se confirma a través de la diferencia entre sexos, el sexo masculino tiene que oprimir constantemente con su ley al “otro” —la mujer— para que ella esté siempre bajo su autoridad.

La mala representación o sub-representación de las mujeres en un contexto mundial puede ser consecuencia de diversos motivos históricos y culturales; se ha comprobado, después de investigarlo, que en el contenido de los medios de comunicación existe un modo de representación desfavorable para las mujeres<sup>4</sup>. “La representación del mundo, como el mundo mismo, es obra de los hombres; ellos lo describen desde su punto de vista, el

---

<sup>1</sup> Michel Foucault (1926-1984), fue un historiador de las ideas, teórico social y filósofo francés.

<sup>2</sup> Michel Foucault, *Vigilar y Castigar*, Siglo XXI, Madrid, 1998.

<sup>3</sup> Carl Gustav Jung, *Psicología y Literatura*, Traducido por Feng Chuan, Librería Editorial de Sanlian, Shanghai, 1987, P.120.

<sup>4</sup> See Baehr, Heler&Ann Gray (ed.), *Turning It On: A Reader in Women and Media*, Arnold, London and New York, 1996, p.1.

cual confunden con la verdad absoluta.”<sup>1</sup> Pero en el caso del cine chino, el peso de la ideología dominante en los relatos sobre la mujer es relativamente peculiar respecto a otros países debido a la influencia del confucianismo en este modo narrativo clásico, el cual ha dominado la cultura china durante siglos. Construyendo innumerables relatos sobre la mujer que concuerdan con la ideología que defiende, el confucianismo consigue hacer pasar estas narraciones de generación en generación, las cuales acaban creando arquetipos y estereotipos que se cristalizan en el “inconsciente colectivo”<sup>2</sup> en lo más profundo de la cultura tradicional.

Con el fin de estudiar la influencia del confucianismo mediante las narraciones tradicionales, también descubrimos el poder de la mitología y los arquetipos que proceden de la cultura tradicional. Jung cree que los arquetipos o las imágenes primordiales son patrones que se repiten a lo largo de la historia, en los que la ilusión creativa se puede expresar libremente: son creadores de mitos. Si los investigamos más profundamente, descubrimos que estos arquetipos prestaban incalculables servicios a nuestros antepasados: “El arquetipo es una especie de predisposición para producir una y otra vez las mismas ideas míticas o ideas similares.”<sup>3</sup>

Roland Barthes también ofreció un buen paradigma para los análisis textuales, aplicando la semiótica a los textos para descubrir el funcionamiento de la ideología y la significación profunda de los discursos y de los mitos que construyen y analizando la función de lo que él llamaba “mitolo-

---

<sup>1</sup> Simone de Beauvoir, *El Segundo Sexo*, Editorial catedra, Madrid, 2005, P. 5.

<sup>2</sup> Lo inconsciente colectivo es un término acuñado por el psiquiatra suizo Carl Gustav Jung, quien postuló la existencia de un sustrato común a los seres humanos de todos los tiempos y lugares del mundo, constituido por símbolos primitivos con los que se expresa un contenido de la psique que está más allá de la razón.

<sup>3</sup> Carl Gustav Jung, *Psicología y Literatura*, Traducido por Feng Chuan, Librería Editorial de Sanlian, Shanghai, 1987, P.120.

gía” al servicio de la clase dominante. Según él, la mitología se puede utilizar para explicar lo inexplicable, simplificar lo complicado y racionalizar lo ilógico.<sup>1</sup> Desde esta perspectiva, el arquetipo y las mitologías que genera “la Gran Madre”<sup>2</sup> a lo largo de la historia de China, sería un buen punto de partida para este trabajo.

En cuanto a las teorías feministas, para este trabajo, es muy importante el famoso artículo “Placer visual y cine narrativo”<sup>3</sup> de Laura Mulvey<sup>4</sup>, en el cual cuestiona el placer visual utilizando las teorías del psicoanálisis. En su opinión, el espectador de las películas de Hollywood se sitúa en la posición del “Peeping Toms” (mirones). En el momento de contemplar una película, la pantalla es como una ventana con la luz encendida, por la cual el mirón que está en posición oculta mira hacia dentro para cotillear sobre la intimidad de otras personas. Para Mulvey, la escopofilia es un placer masculino y el portador de la mirada tiene poder sobre el objeto de la mirada. Este placer de la escopofilia proviene de la contemplación del activo/masculino al pasivo/femenino y por lo tanto, en las narraciones clásicas de Hollywood, la trama siempre se despliega mediante las acciones del personaje masculino mientras se intercalan unas escenas en las que el protagonista masculino mira o posee el cuerpo femenino. Durante la historia del cine chino, vamos a ver varios “vaivenes” de esta “mirada de deseo” aplicada a la representación de la mujer.

Otra cosa que nos llama la atención, sobre todo a partir del Siglo XXI es que, bajo la influencia de las teorías feministas occidentales, surge un

---

<sup>1</sup> Roland Barthes, *Mitologías*, Biblioteca nueva, 2012, Madrid.

<sup>2</sup> Erich Neumann, *La Gran Madre: una Fenomenología de las Creaciones Femeninas de lo Inconsciente*, editorial trota, Madrid, 2009, P.2.

<sup>3</sup> Laura Mulvey, “Placer visual y cine narrativo”, *Arte Después de la Modernidad*, Editorial AKAL, Madrid, 2001, P. 365.

<sup>4</sup> Véase nota al pie 1, P. 20.

estilo deconstructivo que introduce el placer de la subversión en el cine femenino. Basándose en la teoría de Camille Paglia<sup>1</sup>, existe continuamente en la historia de la cultura humana una imagen que se presenta principalmente con doble personalidad dominada tanto por Dionisio como por Apolo<sup>2</sup>. A esta inconstancia de la identidad de género la llama “Sexual Personae”<sup>3</sup> Camille Paglia. Para disfrutar del placer que le trae el “juego” de subvertir la cultura androcéntrica, estas imágenes de la mujer se desplazan libremente entre el territorio paterno y el materno hasta que rompen la estructura de la “oposición binaria” entre géneros y llegan a una compatibilidad de “lo femenino” y “lo masculino”.<sup>4</sup> Pero en realidad es una de las caracterizaciones de la desintegración de la subjetividad femenina. En el cine chino reciente podemos descubrir una serie de imágenes de la mujer que coinciden con la característica de “Sexual Personae”, que vamos a analizar en el capítulo 3 de la Parte III.

La aportación de la semiótica sobre cómo se genera la significación introdujo una cuestión importante: deja al descubierto las reglas detrás del “juego” y la significación de la imagen de las mujeres considerándola como significante. De acuerdo con este método, intentaré analizar la generación y el mecanismo de codificación de género así como la función del confucianismo en los relatos sobre la mujer del cine chino contemporáneo, y por lo

---

<sup>1</sup>Camille Paglia es una crítica social, intelectual y escritora estadounidense. Ha sido considerada como "la feminista a la que las otras feministas odian", una "feminista post-feminista".

<sup>2</sup> De acuerdo con Camille Paglia en su libro, Apolo representa un espíritu racional que es noble y sólido y en cambio, Dionisio simboliza el capricho, el desenfreno y la decadencia.

<sup>3</sup> Camille Paglia, *Sexual Personae: Art and Decadence from Nefertiti to Emily Dickinson*, Yale University Press, New Haven, 2001, P.15.

<sup>4</sup> Wang Hongwei, “Sobre el ‘otro’ y la filosofía del ‘otro’”, *Ciencias Sociales De Jiangxi*, Nanchang, 2004, No.4. P.44.



tanto, el motivo del retraso del desarrollo del feminismo chino tanto social como culturalmente.

En la primera parte de la tesis, haré un repaso a la cuestión de la mujer desde la antigua China. Erich Neumann<sup>1</sup> define el significado interno de las mitologías como “lo inconsciente colectivo”<sup>2</sup> que se constituye a medida que se acumula y se sedimenta la experiencia psicológica del humano.

Inspirada por esta teoría, voy a analizar primero el tema de “la Gran Madre” del pueblo chino, el mito de Nüwa y su reflejo en toda la narración tradicional conforme al arquetipo de “la Gran Madre China”, a pesar del paso de la adoración maternal al patriarcado.

Al entrar en el feudalismo chino, que era una sociedad autoritaria, jerárquica, centralizada y opresiva, las mujeres fueron colocadas en lo ínfimo de la sociedad como apéndices de los hombres y vivían en su sombra durante toda su vida. De esta forma se impone a la mujer el yugo del código moral. Para explicarlo bien claro a los lectores occidentales, aparte de citar abundantes ejemplos de los libros antiguos del confucianismo y tradiciones orales que recorren la sociedad china hasta hoy día, me basaré también en opiniones de pensadores occidentales como Engels, Freud y Fourier. Por ejemplo, Engels llegó a la conclusión, cuando analiza la monogamia en “El origen de la familia”<sup>3</sup>:

*“...ahora sólo el hombre puede ser infiel, vivo ejemplo es el del código Napoleónico, que se lo concede expresamente siempre y cuando no tenga la concubina en la casa.”*

---

<sup>1</sup> Erich Neumann, *La Gran Madre: una Fenomenología de las Creaciones Femeninas de lo Inconsciente*, editorial trota, Madrid, 2009, P.2.

<sup>2</sup> Véase nota al pie 2, P.27.

<sup>3</sup> Engels Friedrich, “El origen de la familia”, *La Propiedad Privada y el Estado*, Ediciones de cultura popular, Mexico, 1979, P.69.

La doble moral de género de la cultura china dio lugar en el arte y la literatura a la creación de una serie de retratos de “mujeres locas” y al tema de la “relación ilícita” entre hombre y mujer. Según Freud, las mujeres que se sometían antes a la tradición sólo tenían tres caminos que elegir: abstinencia sexual, infidelidad o problema mental<sup>1</sup>. A partir de ahí, se puede hacer un acercamiento al tema anti-feudal presentado por la narración trágica de la mujer en el cine chino.

Luego, voy a establecer y ordenar una tipología del planteamiento anti-feudal en dos partes: vida personal y campo profesional. También, en cada capítulo, desglosaré e ilustraré los casos con análisis concretos de películas.

En la primera parte, haré por último una comparación entre la representación de la mujer en China y en Occidente a través de una visión histórica y cultural para facilitar la comprensión y ver los puntos débiles de la primera.

Será en la segunda parte cuando me centraré en el cine revolucionario. En primer lugar, es importante hablar de la narración tradicional clásica de “la madre viuda educa al hijo”, la cual ha sido parte de los “Aparatos Ideológicos del Estado”<sup>2</sup> porque durante siglos, los gobernantes feudales no dejaban de combinar ingeniosamente esta narración de madres viudas con la ideología feudal para inculcar la lealtad ciega hacia el monarca y “facilitar una legitimación eficaz del dominio.”<sup>3</sup> Ahora bien, con sólo una reforma del contexto de la historia, la madre viuda sigue siendo utilizada como la protagonista del cine de los marxistas que propagaban el espíritu revolucionario.

---

<sup>1</sup> Sigmund Freud, *Tres Ensayos sobre Teoría Sexual*, traducido por Teng Shouyao, Editorial de literatura y arte de Anhui, Hefei, 1987. P.158.

<sup>2</sup> Louis Althusser, “Ideología y Aparatos Ideológicos de Estado”, *Un Mapa de la Cuestión*, Fondo de Cultura Económica, Madrid, 2003, P.106-107.

<sup>3</sup> Jürgen Habermas, *Ciencia y Técnica como “ideología”*, Tecnos, Madrid, 2007, P. 20.

Durante “los 17 años” (1949-1966) y “la Revolución Cultural” (1966-1976), todo el cine se presentaba con cierta inclinación a tener un patrón estructural común y a conceptualizarse, después de la nacionalización y la entrada en un régimen altamente unitario y concentrado. ¿Por qué le pasa esto a la creación cinematográfica, que se supone que es una de las artes más individualizadas? y ¿cuál es el origen y la estructura de los relatos sobre la mujer?

En el capítulo 2, explicaré la nacionalización de los estudios fílmicos privados y la tipología de la imagen y de los relatos sobre la mujer. Tomando como referencia al cine soviético, el cine chino de aquel entonces no dejaba de crear numerosas imágenes como “mulan”<sup>1</sup> y “la madre de Mencio”<sup>2</sup>, politizando su cuerpo y encubriendo su conciencia de género.

Por último, como mujer, me ha resultado muy interesante investigar sobre las relaciones interpersonales entre la mujer, el hombre y sus hijos. En las relaciones amorosas o conyugales, el cine revolucionario no tuvo que modificar mucho tampoco los relatos tradicionales: el planteamiento personal es siempre diminuto con respecto al planteamiento nacional. Realiza una “sutura” entre la ausencia del padre/marido y los desastres que afectan a la mujer. A continuación, la mujer perdida en medio de todas las desgracias suele ser salvada por un varón/Partido “en el nombre del padre”. Como enfatiza el confucianismo, “el hombre es superior a la mujer”, además de ayudarla en los asuntos familiares, el varón/ Partido le ilumina el espíritu orientándola hacia el camino revolucionario. Como dice Siegfried Kracauer: “lo

---

<sup>1</sup> Véase nota al pie 4, P. 10.

<sup>2</sup> Esta historia de Mencio proviene de *Trimétrica clásico* o *San Zi Jing*, uno de los textos clásicos de china. Fue escrito probablemente en el siglo XIII por Wang Yinglin durante la dinastía Song.

que las películas reflejan son tendencias psicológicas que corren por debajo de la dimensión consciente.”<sup>1</sup>

Al final de este capítulo, analizaré también la relación madre-hijo. No sólo porque las imágenes de las madres revolucionarias contienen las imágenes arquetípicas de las madres, famosas en la historia feudal, que son un sacrificio para perfeccionar a los héroes masculinos, sino también porque ocurre a veces una inversión interesante en la relación madre-hijo en el cine de esta etapa si los hijos se hacen revolucionarios antes que su madre. Aquí se ve aún más claro que la identidad revolucionaria determina la autoridad absoluta del discurso.

La tercera parte versará sobre el cine chino después de la Reforma Económica, que podemos también llamar “la nueva época” y “la época actual”. A medida que la industria cinematográfica va siendo dominada por la economía de mercado, el cine “recupera” poco a poco a la mujer en la posición “bajo la mirada de deseo del hombre” y, por supuesto, aparecen cada vez más directoras con su propia voz y su peculiar estilo.

Analizando las obras de las directoras femeninas y los directores masculinos por separado, intentaré hacer una comparación entre ellos. Aparte de unas pocas películas sobresalientes como *Hombre, Fantasma y Amor* (Huang Shuqin, 1987), por falta de consciencia femenina en las propias directoras, la mayor parte del cine femenino presenta un círculo consistente en “huir—regresar—huir” dentro del orden patriarcal. En cuanto al cine de los directores masculinos, la imagen de la mujer vuelve a ser la del ama de casa después de la rectificación que sufrió la mujer revolucionaria y finalmente pasa a la plena objetivación bajo el impacto de la economía consumidora.

---

<sup>1</sup> Siegfried Kracauer, *De Caligari a Hitler, Historia Psicológica del Cine Alemán*, Traducción de Hector Grossi, Ediciones Paidós, 1985, p.8.

## Presentación general de directores chinos

En este trabajo, se han seleccionado alrededor de 230 obras que reflejan las diferentes épocas durante más de 100 años del cine chino. Tienen relación directa con los temas tratados y muchas de ellas tuvieron éxitos de público, y han sido seleccionadas de acuerdo con su peculiar representación de la mujer en un determinado contexto histórico. En este apartado, haré una breve presentación de los directores chinos.

Después de *Ding Jun Shan*, la primera película china en la historia, Zhang Shichuan y Zheng Zhengqiu, no sólo crearon el primer largometraje, *Morir por el Matrimonio* en 1913, sino que también fundaron en 1922 la Compañía de Films Mingxing, cuyo nacimiento fomentó mucho el desarrollo de la creación cinematográfica china. Luego con obras importantes como *El Huérfano que Salva a Su Abuelo* (1923), *Amor del Trabajador* (1922), *Incendio en el Templo HongLian* (1928), *La Cantarina Peonía Roja* (1931), estos dos directores llegaron a ser los fundadores del cine chino y los miembros más importantes de “la primera generación” de directores chinos.

“La segunda generación” estuvo activa principalmente entre 1934 y 1949. Entre otras, se encuentran obras realistas como *Diosa* (1934), *Canción de un Pescador* (1934), *Tao Li Jie* (1934), *Gran Camino* (1935), *El Río Corre Hacia el Este* (1947); obras artísticas bien trabajadas como *La Primavera en una Ciudad Pequeña* (1948); y comedias urbanas bastante profesionales como *Viva el Ama de Casa* (1947). Los directores sobresalientes de

esta generación son Cai Chusheng, Sun Yu, Fei Mu, Shen Fu, Yuan Muzhi, entre otros.

Cheng Yin, Chui Wei, Shui Hua, Ling Zifeng, Xie Jin y Xie Tieli forman parte de “la tercera generación”. Entre otras, las obras representativas de Cheng Yin son *Luchando del Norte al Sur* (1952), *Después del Armisticio* (1962) y *El Incidente de Xi'an* (1982). De Shui Hua son *La Chica de Pelo Blanco* (1951), *Inmortal en las Llamas* (1965), *Duelo* (1981). En cuanto a Cui Wei, su *Canción de la Juventud* (1959) y *Pequeño Soldado Zhang Ga* (1963) fueron las películas más populares en la época de “los 17 años”<sup>1</sup>. Las obras más conocidas de Ling Zifeng son *Partitura de la Bandera Roja* (1960), *El Chico de Jinrikisha* (1982) y *La Ciudad Fronteriza* (1984). Xie Jin y Xie Tieli dieron el salto a la fama en el año 1964 con *Hermanas Escénicas* y *Febrero* respectivamente. Y a partir de los años 80, Xie Jin llegó al auge de su carrera con *La Leyenda del Monte Tianyun* (1980), *El Pastor* (1981) y *Villa Furong* (1986). En los mismos años, Xie Tieli también hizo películas bastante vistas como *Zhi Yin* (1981) y *Padre e hijo de los Bao* (1983) y *Sueño en el Pabellón Rojo* (1985).

En el año 1982, un grupo de graduados del Instituto del Cine de Beijing y la Escuela de Cine de Shanghai causaron sensación con la denominación de “la cuarta generación”. *Xiao Hua* (1979) de Huang Jianzhong, *Recuerdos de Beijing* (1982) de Wu Yigong, *El Vecino* (1981) de Zheng Dongtian, *Contraluz* (1982) de Ding Mengnan, *Calleja* (1983) de Hu Bingliu, etc. rompieron el patrón narrativo del cine chino revolucionario e hicieron que aparecieran imágenes no politizadas en la gran pantalla. Otro fenómeno reconfortante es que en “la cuarta generación” apareció un grupo de

---

<sup>1</sup> Los 17 años entre la fundación de la “nueva China” (1949) y la Gran Revolución Cultural (1966).

directoras con obras cinematográficas transcendentales: *Sacrificio de la Juventud* (1985) de Zhang Nuanxin, *La Chica en Roja* (1984) de Lu Xiaoya, *Hombre, Fantasma y Amor* (1987) de Huang Shuqin, *Dormitorio Femenino* (1983) de Shi Shujun y *La Primera Mujer en el Bosque* (1986) de Wang Junzheng, etc.

Si lo que narra “la cuarta generación” son cuentos pequeños de la gran era, “la quinta generación” en cambio, intenta crear una “fábula” audiovisual en torno al pasado. *Uno y Ocho* (1983) de Zhang Junzhao y *Tierra Amarilla* (1984) de Chen Kaige ilustran la llegada de un cine nuevo. Después, *Ladrón de Caballo* (1985) de Tian Zhuangzhuang, *El Incidente de una Pieza de Ajedrez* (1985) de Huang Jianxin, *El Gran Desfile* (1986) de Chen Kaige y *Sorgo Rojo* (1987) de Zhang Yimou ayudaron con rapidez a “la quinta generación” a darse a conocer.

Con una nueva narrativa, un lenguaje que utiliza los movimientos de la cámara y la creación de imágenes, fundaron un estilo artístico absolutamente distinto al cine anterior. Además, “la quinta generación” permitió también la difusión mundial del cine chino: En 1990, *Ju Dou* (Zhang Yimou, 1990) fue la primera película de la China Continental en competir por el Premio Óscar. El año siguiente, otra obra de Zhang Yimou, *La Linterna Roja* (1991) fue nominada a los Óscar. A continuación, en el Festival de Cannes, Chen Kaige recibió la Palma de Oro por *Adiós a Mi Concubina* en 1993. Sobre todo después de que *La Cometa Azul* (1993) de Tian Zhuangzhuang fuera premiada en el Festival Internacional de Cine de Tokio, las obras de otros directores también triunfaron en muchos festivales de Asia y Europa, por lo cual el cine chino presentaba un aspecto próspero en aquél entonces.

A mediados de los años 90, se empezó a hablar en los medios de comunicación sobre “la sexta generación”, que estaba tomando forma. Forman parte de ella principalmente los licenciados del 1985 de los institutos de cine: Hu Xueyang, Wang Xiaoshuai, Lou Ye, Zhang Yuan, Guan Hu, Lu Xuechang, Zhang Yang, Jia Zhangke, etc. Las películas que les hicieron famosos son *Juventud en Silencio* (Hu Xueyang, 1994), *Los Días* (Wang Xiaoshuai, 1993), *Amantes de Fin de Semana* (Lou Ye, 1995), *Mamá* (Zhang Yuan, 1990), *Dirt* (Guan Hu, 1994), *The Making of Steel* (Lu Xuechang, 1997), *Xiaowu* (Jia Zhangke, 1997), etc. En la visión de “la sexta generación”, hay ciudades que están cambiando su aspecto, aparece la crueldad de la juventud y la cultura marginal, visiones realistas de manera fragmentaria, narraciones emocionales de estilo video musical, etc.





**Parte I: Visión general de la mujer e influencia  
del confucianismo en su representación**



## Capítulo 1. El arquetipo de la Gran Madre

En casi todas las mitologías del mundo, se ha conservado “el mito del origen del ser humano”, el mito del génesis. En cada cultura, la versión del mito es distinta. Los egipcios creen que el humano había aparecido porque dios lo llamó; en la mitología germánica el ser humano proviene de los vegetales; la mitología australiana y americana dice que el humano es una transformación de los animales. Entre todas, la más influyente es la mitología según la cual el humano es creado por Dios como en *Génesis del Antiguo Testamento*.

Nüwa es la mitología de la cultura china acerca del origen humano en la época prehistórica. En muchos archivos antiguos<sup>1</sup> aparece la historia de que Nüwa, la diosa y la madre de todo ser vivo, creó el humano con el barro, imitando su reflejo en el lago, sin ninguna intervención masculina. Fue por este comienzo como se inauguró la civilización china. A continuación siguieron las leyendas en que ella repara el agujero grande del cielo y detiene la lluvia torrencial. En estos mitos, cuando los “hijos” de Nüwa enfrentan catástrofes naturales como incendios, inundaciones, terremotos o monstruos feroces, los salva con su valor e inteligencia materna. Se puede imaginar qué disminuidos se sentían los habitantes primitivos frente a las calamidades naturales sin el poder de conocer todavía la naturaleza y cómo consideraban

---

<sup>1</sup> *Shan Hai Jing*(山海经), *Huai Nan Zi* (淮南子), *Shuo Jie Wen Zi* (说文解字), *Tai Ping Yu Lan*(太平御览), etc.

a Nüwa como la creadora y “el arquetipo de la Gran Madre”<sup>1</sup>. Personificando el mundo exterior, los habitantes primitivos pretendían llegar a una cierta unidad entre el humano y la naturaleza. La diosa Nüwa es no sólo la creadora de los seres vivos, sino también la protectora de la vida. El abrazo materno ha sido siempre el refugio solidario donde se puede lograr consuelo cuando suceden desastres. Sin duda este mito sencillo y bonito muestra un deseo de complementar la realidad con la ilusión imaginaria. Aquí podemos ver que en los inicios de la civilización antigua china, ya existía una admiración y una veneración hacia la procreación humana, lo cual demuestra que los relatos sobre la mujer en la cultura tradicional china tienen una larga historia.

Sin embargo, de acuerdo con los conceptos patriarcales, la mujer se encarga de “parir” y “criar”. El éxito de Nüwa encaja justamente en el arquetipo de la maternidad patriarcal: “crear el humano” corresponde a “parir” y “reparar el agujero del cielo para detener las tormentas y la inundación”, corresponde a “criar”.

En china existe otro mito, Pangu, el primer ser vivo y el creador del universo. Cuando Nüwa sólo era la creadora del humano, Pangu tenía el mérito de abrir el universo. Esto significa que la balanza de los dos sexos empezaba a inclinarse: se pasa de la sociedad matrilineal a la patrilineal. La ideología feudal se sistematizó en la Dinastía Zhou (1050 a.C y 256 a.C.) y luego en el período de los Tres Reinos (220-280) se empezó a modificar el mito de “la Gran Madre”: Pangu, el símbolo masculino, se veía cada vez más destacado. Por lo tanto, como la mujer, Nüwa perdió gradualmente su

---

<sup>1</sup> Erich Neumann, *La Gran Madre: una Fenomenología de las Creaciones Femeninas de lo Inconsciente*, editorial trota, Madrid, 2009, P.2.

espectacular posición del pasado y se vio limitada en la función de “parir” y “criar”.

El motivo por el que Nüwa puede ser venerada en la cultura tradicional china como una diosa es justamente por su identidad de madre. La adoración hacia la maternidad de Nüwa se incrementa y se sedimenta para entrar a formar parte del “inconsciente colectivo”<sup>1</sup> y extenderse a toda la civilización china.

De acuerdo con la teoría de Lewis Henry Morgan<sup>2</sup> sobre la evolución de las sociedades humanas, la familia matrimonial ha evolucionado desde el período del salvajismo gregario al matriarcado, y luego pasó al patriarcado. El matriarcado en China apareció por primera vez y culminó en la cultura de Yangshao que se remonta a entre 5000 a.C. y 3000 a.C. La adoración hacia el poder materno se arraiga en la profundidad de la memoria primitiva de la cultura e influye latentemente en su desarrollo y en su evolución. Fue en la época matriarcal cuando casi todos los mitos del culto a la maternidad nacieron.

*“La mitología china proviene de la etapa próspera de la sociedad matrilineal. Según los archivos que tenemos actualmente sobre el mismo tema, la mitología de este período se centra en alabar la grandeza de la mujer, de lo cual son muy buenas pruebas los cuentos de ‘Nüwa crea el humano’, ‘Nüwa repara el cielo’, ‘Jingwei colma el mar’,*

---

<sup>1</sup> Véase nota al pie 2, P.27.

<sup>2</sup> Lewis Henry Morgan (1818-1881) abogado, antropólogo, etnólogo y escritor estadounidense. Considerado uno de los fundadores de la antropología moderna. Su libro *Sistemas de consanguinidad y afinidad en la familia humana* (1871) fue el primer intento de sistematización y clasificación de los sistemas de parentesco.

*‘Xihe da a luz al sol’, ‘Changxi da a luz a la luna’, entre otras cosas’<sup>1</sup>.*

Otra evidencia que también llamó la atención es que el culto a la maternidad produjo el fenómeno de apellidarse como la madre<sup>2</sup>. En la antigüedad el apellido no existía sólo como un símbolo de que se trataba de una persona, sino que incluía la información más importante de una persona, la consanguinidad, el linaje y el clan. La misma palabra “apellido” en carácter chino “姓” está compuesto por dos partes “女” que significa mujer y “生” dar a luz. Además, antes del período de las Primaveras y los Otoños (722 a.C.-481 a. C.), una buena parte de los apellidos eran matriarcales y estaban compuestos por el símbolo “女 (femenino, mujer)”, tales como el apellido del Emperador Amarillo<sup>3</sup> “姬 (ji)”, el de Yu el Grande<sup>4</sup> que es “姁 (si)” y el del Emperador Shun<sup>5</sup> que es “姚 (yao)”.

Tomemos como ejemplo la imagen de Gea, que no ha dejado de aparecer frecuentemente en la literatura británica y rusa después de la entrada

---

<sup>1</sup> Yuan Ke, *Simposio de la Mitología*, Editorial Guji, Shanghai, 1982, P.73

<sup>2</sup> Después de entrar en la sociedad patriarcal, los apellidos chinos son patrilineales, pasados de padre a hijo. Las mujeres chinas, después del casamiento, adoptan tradicionalmente su apellido de nacimiento. Históricamente, sin embargo, sólo los hombres chinos poseían xìng (apellido), además de shì; la mujer tenía sólo el último, y tras el matrimonio tomaba el xìng de su esposo.

<sup>3</sup> También conocido en Occidente por su nombre chino Huangdi, es una de las figuras más importantes de la mitología china. Como uno de los Cinco Emperadores, reinó, según la tradición, desde el 2698 al 2598 a. C. Se le representa como conquistador, juez, inmortal, dios de la montaña Kunlun y del centro de la Tierra. Es considerado como uno de los iniciadores de la civilización china.

<sup>4</sup> Es el sobrenombre de Si Wen Ming (c.2200 a. C. - c.2100 a. C.), fundador de la semilegendaria primera dinastía de China, la de los Xia, cuya existencia real no está admitida por todos los expertos, algunos de los cuales creen que pertenece a la mitología. Yu habría gobernado en torno al siglo XXI a. C.

<sup>5</sup> Fue un emperador legendario de la antigua China de los siglos XXIII y XXII a. C., entre los Tres augustos y cinco emperadores, que con medio siglo de mandato fue uno de los más largos en la historia de China.

en la sociedad patriarcal, y siguió siendo un objeto al que adoraban y alababan. De hecho, es el arquetipo de la mitología maternal del panteón olímpico en la mitología griega. El arquetipo es un reflejo sinuoso del humano cuando proyecta las emociones y las imaginaciones en la naturaleza. Es una proyección emocional mediante la imaginación ficticia con el fin de salir de las situaciones difíciles y de la angustia de la supervivencia. Carl Jung<sup>1</sup> define el significado interno de estas mitologías como “lo inconsciente colectivo”<sup>2</sup> que se constituye a medida que se acumula y se sedimenta la experiencia psicológica del humano. Se presenta en forma de una imagen determinada que aparece repetidamente en los mitos.

Con el mito de Nüwa, de la prehistoria hasta los relatos sobre la mujer en los distintos períodos, el complejo femenino ha entrado a formar parte del “inconsciente colectivo” del pueblo chino y se ha convertido en un hecho cultural. Así, las narraciones cristalizan las imágenes individuales a lo largo de la historia para crear un particular registro lingüístico que consigue generar formas artísticas. Por eso, el arquetipo se plasma no sólo en de la manera de expresarse, sino también en el modo de pensar y actuar.

Esta visión llegó a ser un fenómeno común y típico en la cultura tradicional china. Sin embargo, es obvio que los relatos sobre la mujer en la cultura tradicional, en lugar de ser el reflejo de la vida real de la mujer, son un mito o un ejemplo fabricado exageradamente por la cultura patriarcal para confirmar su autoridad en el ámbito personal y público, formando parte de los Aparatos Ideológicos de Estado.

---

<sup>1</sup> Carl Gustav Jung, *Psicología y Literatura*, Traducido por Feng Chuan, Librería Editorial de Sanlian, Shanghai, 1987, P.120.

<sup>2</sup> Véase nota al pie 2, P.27.





## **Capítulo 2. Las narraciones trágicas de la mujer y la propuesta anti-feudal del cine chino**

### **2.1. La situación de la mujer tradicional y el código moral del confucianismo**

Después de pasar de la sociedad primitiva a la feudal, los habitantes primitivos empiezan a instalarse por la cuenca del Río Amarillo a medida que crecen las fuerzas productivas, las cuales han pasado de la recolección a la agricultura. El feudalismo trae la propiedad privada y, sumado al hecho de que crece de la población, se producen guerras constantes por la disputa de las tierras. Los hombres les llevan cada día más ventaja a las mujeres por las condiciones físicas, así que poco a poco, la sociedad patriarcal empieza a reemplazar la matriarcal.

El feudalismo chino era una sólida y completa sociedad, jerárquica y centralizada, que unificaba la autoridad imperial, el poder de los clanes, el patriarcado y la teocracia. De una manera opresiva, coloca a las mujeres en lo ínfimo de la sociedad para definir las como apéndices de los hombres y hacerlas vivir a su sombra durante toda la vida.

*“Esta manera incluye no sólo dividir el trabajo y el poder social según el criterio de género sino también ejercer todo tipo de métodos opresivos mediante la disciplina y la estructura del clan, la meta y la*

*forma del matrimonio, las rígidas normas de género y las normas morales que tienen a la vez la función del código de conducta.*”<sup>1</sup>

Comparada con la relación entre los dos géneros opuestos de Occidente basada en la ética cristiana, la sociedad patriarcal feudal china tiene una estructura más estricta. Las normas sociales que hacen recaer las tareas domésticas en las mujeres empezaron desde la Dinastía Zhou (1050 a.C.-256 a.C.) a la vez que normalizaban la ética femenina. En *El Discurso de Familia de Confucio*<sup>2</sup> hay una frase que dice:

*“El orden de la familia no debe proceder de la mujer, lo que ella puede hacer es nada más que servir la comida y la bebida.”*<sup>3</sup>

En esa sociedad, el vínculo principal de las relaciones humanas es la consanguinidad entre padre e hijo y entre hermanos, pero el orden jerárquico se basa en la dominación del marido sobre la mujer<sup>4</sup>. En la doctrina de Confucio sólo se mencionan 4 relaciones humanas que incluyen la del monarca y el súbdito, la del padre y el hijo, la de los hermanos y la de los amigos. Considera el control eficaz de las historias amorosas en la clase baja como un reflejo de la prosperidad política. Y acerca de las mujeres sólo afirma que “los que más difíciles de conllevar son las mujeres y las personas despreciables”<sup>5</sup> En el *Libro de Etiqueta y Ceremonia*<sup>6</sup> se enfatizan las “tres

---

<sup>1</sup> Meng Yue, Dai Jinhua, *Emerger de la Superficie de la Tierra Histórica*, Editorial de la Universidad de Renmin, Beijing, 2004, P.2.

<sup>2</sup> Es una colección de dichos de Confucio escrita a principios de la Dinastía Han (206 aC - 220 dC) como un complemento a las Analectas.

<sup>3</sup> 教令不出于闺门，实在供酒食而已。(jiao ling bu chu yu gui men, shi zai gong jiu shi er yi).

<sup>4</sup> 刑於寡妻 (xing yu gua qi).

<sup>5</sup> 唯女子与小人难养也 (wei nü zi yu xiao ren nan yang ye)—*Analectas de Confucio-Yanghuo*.

<sup>6</sup> Libro clásico de Confucianismo en la Dinastía Zhou y Han (1050 a.C.-220 d.C.)

obediencias”: obedecer al padre antes de casarse, al marido después de casarse y al hijo después de fallecimiento del marido.

En la Dinastía han, la erudita Ban Zhao dio un paso más con su obra *Los Mandamientos para las Mujeres*<sup>1</sup>, una obra que explica y preconiza sistemáticamente concepciones tales como la superioridad de los hombres sobre las mujeres, el obedecer las órdenes del marido, y la ética de las tres obediencias y las cuatro virtudes (la moralidad, el habla, la apariencia y la diligencia de las mujeres). Según ella, “el marido es el cielo. Como es obvio que no se puede escapar del cielo, no se puede contravenir al marido...por lo tanto, al igual que los hijos sirven a los padres y los súbditos sirven al monarca, la mujer sirve al marido.”<sup>2</sup> A partir de allí, la concepción de la superioridad de los hombres sobre las mujeres se extendió a toda la sociedad y se manifestaba generalmente en todos los aspectos de la vida cotidiana y de la ideología.

En el período de las Primaveras y Otoños (722 a.C.-481 a. C.), la Dinastía Qin y Han (771 a.C.-220 a.C.), aún no se han excluido las mujeres de los asuntos estatales a pesar de su posición subordinada a los hombres. Pero al entrar en la Dinastía Jin (265-420) y las Dinastías Meridionales y Septentrionales (420-589), hubo un desarrollo muy rápido de las costumbres como el matrimonio consanguíneo, el matrimonio infantil y el casamiento póstumo, los cuales son muy buen reflejo de la jerarquía patriarcal feudal. A partir de la Dinastía Song (960), la concepción de la jerarquía feudal considera el matrimonio como “el orden de los padres y la palabra del casamente-

---

<sup>1</sup> Obra de la intelectual Ban Zhao en Dinastía Han que tuvo amplia difusión a finales de la dinastías Ming y Qing.

<sup>2</sup> Ban Zhao, *Los Mandamientos para Las Mujeres· Matrimonio*, Dinastía Han

ro<sup>1</sup>” y dictamina que las dos partes del matrimonio deben tener las posiciones sociales y las condiciones familiares equivalentes. Sin embargo, en la Dinastía Ming y Qin (1368-1912) la exigencia moral hacia las mujeres es cada día más fuerte, haciendo hincapié en “la superioridad de los hombres sobre las mujeres” hasta el extremo de que el suicidio de la mujer para mantener la castidad, por causa del recién fallecimiento del marido, se convirtió en un criterio preeminente para evaluar la moralidad femenina.

El carácter autocrático del pensamiento ético del confucianismo sobre el matrimonio se refleja también en la exigencia unilateral de la castidad a las mujeres. En cuanto a la relación entre mujeres y hombres, en la antigüedad remota (antes de la Dinastía Xia, siglo XXI a.C.) era relativamente abierta. Eso es por lo que existían temas amorosos en aquel entonces que fueron loados generalmente como “la cita entre las moreras”<sup>2</sup>.

Otro ejemplo es que en la época pre-Qin, Mencio propuso la etiqueta de “no tener contacto directo con el sexo opuesto (ni verbal ni corporal).”<sup>3</sup> Pero al mismo tiempo insiste en un pensamiento humanístico, que “si la cuñada se ahoga en el río, se le debe echar una mano”. Sin embargo, la escuela Cheng-Zhu<sup>4</sup> antepone la etiqueta, sobre todo la castidad femenina, a todo el resto. Cheng Yi<sup>5</sup> enunció teóricamente el pensamiento ético de que

---

<sup>1</sup> 父母之命，媒妁之言。(Fu mu zhi ming, mei shuo zhi yan.)—Mencio·Teng wengong III.

<sup>2</sup> El *Clásico de Poesía* (诗经, Shī Jīng), la recopilación china más temprana en la historia, con autores mayormente anónimos. Es un libro perteneciente a *los Cinco Clásicos* que Confucio enseñaba. La cita entre las moreras viene de *Clásico de Poesía·Yongfeng-en medio de las moreras*, se refiere a las citas secretas amorosas.

<sup>3</sup> 男女授受不亲 (Nan nǚ shòu shòu bù qīn)

<sup>4</sup> La Escuela Cheng-Zhu es una de las principales escuelas filosóficas de neo-confucianismo, basado en las ideas de los filósofos neo-confucianos Cheng Yi, Cheng Hao, y Zhu Xi.

<sup>5</sup> Cheng Yi (1033-1107), uno de los filósofos principales de la Escuela Cheng-Zhu.

la mujer debe preferir morir de hambre a perder la castidad casándose en segundas nupcias. Después, apareció la opinión de Zhu Xi, de que las viudas tienen la obligación de llevar a cabo la fidelidad hacia el marido muerto y mantener a los hijos y a los padres del marido. Por otra parte, a partir de la Dinastía Ming (1368-1644), se estableció incluso la ley de prohibir volver a casarse<sup>1</sup> a las viudas. Además de impedirles volver a formar una familia nueva, consentían a los clanes y a las organizaciones civiles castigar a las mujeres utilizando la disciplina doméstica o reglas del clan. Con la promoción de esta mentalidad perniciosa por parte de la clase gobernante, las mujeres que se habían suicidado por castidad después de que muriera el marido, llegaban a más de 10.000 según el registro de *la Historia de Ming*<sup>2</sup>. La tragedia de las mujeres pasó de la discriminación de “los que más difíciles de conllevar son las mujeres y las personas despreciables” al prejuicio de que “se hunde una familia cuando la gallina canta al amanecer”<sup>3</sup> y luego a los valores injustos que creen que “la mejor virtud de una mujer es la ignorancia”<sup>4</sup> y al final se cae en el doble moral de género: “las mujeres se abstienen de la obscenidad y a los hombres se puede perdonar por ser disolutos”<sup>5</sup>.

La influencia negativa más profunda que causó la ética confucianista en las mujeres es tratar de despojarlas de sus derechos sociales y reprimir

---

<sup>1</sup> 命妇亡夫，不得再嫁。(Ming fu wang fu, bu de zai jia.)

<sup>2</sup> Es una de las obras históricas oficiales chinas conocidos como *Veinticuatro Historias de China*. Se compone de 332 volúmenes y cubre la historia de la dinastía Ming desde 1368 a 1644. Fue escrito por numerosos funcionarios encargados por la corte de la Dinastía Qing, entre los que Zhang Tingyu fue el editor principal.

<sup>3</sup> 牝鸡司晨，惟家之索。(Pin ji si chen, wei jia zhi suo.) *Shujing* o *Clásico de Historia*, es uno de los Cinco Clásicos de la antigüedad china.

<sup>4</sup> 女子无才便是德 (Nü zi wu cai bian shi de), un dicho chino.

<sup>5</sup> 女戒淫邪，男恕风流。(Nü jie yin xie, nan shu feng liu)—Li Yu, erudito de la Dinastía Qing.

sus deseos vitales. Y este tipo de represión o persecución suele practicarse en el nombre de las normas del clan o de la ley. Sin embargo, la influencia más complicada consiste en que estas normas de conducta que se sedimentan a lo largo de la historia fueron interiorizadas y se plasmaron en la auto-identificación de la conciencia femenina e incluso fueron apoyadas por ellas mismas. Esto conduce a un daño que se hace de generación en generación sucesivamente. Podemos encontrar en las numerosas obras literarias y artísticas las huellas de las tragedias que causa el código ético feudal y experimentar las situaciones difíciles en que vivían las mujeres: la tragedia de suicidarse por amor en *El Pavorreal Vuela al Sureste*<sup>1</sup>; el doloroso despertar de la reprimida juventud en *El Pabellón de la Peonía*<sup>2</sup>; el lloro lamentable por no poder dominar su propio destino en *Sueño en el Pabellón Rojo*<sup>3</sup>; el trastorno de la personalidad bajo la hegemonía masculina en *El Ciruelo en el Vaso de Oro*<sup>4</sup>.

En realidad, a partir de las postrimerías de la Dinastía Ming (1368-1644), empezaron a emerger personas perspicaces que cuestionaban y protestaban contra esta discriminación y represión a las mujeres. Li Zhi<sup>5</sup> dio

---

<sup>1</sup> Una de las más famosas baladas populares de la dinastía Han en principios del siglo III.

<sup>2</sup> Un drama que pertenece al género de la ópera china, escrita por Tang Xianzu en la dinastía Ming.

<sup>3</sup> Una obra escrita a mediados del siglo XVIII por Cao Xueqin, durante el reinado de la Dinastía Qing. Es considerada una de las obras maestras de la literatura de China, siendo una de las cuatro novelas clásicas chinas, y es generalmente reconocida como la cúspide de la narrativa china. La obra ha dado lugar a los estudios en rojología.

<sup>4</sup> Novela naturalista china compuesta en lengua vernácula a finales de la Dinastía Ming. Es la primera obra completa de ficción china en describir la sexualidad de un modo gráficamente explícito.

<sup>5</sup> Li Zhi, también llamado Wu Zhuo, (1627-02), es un filósofo, escritor e historiador chino influyente en la Dinastía Ming, representante principal de la escuela de Taizhou.

muy energético apoyo a Zhuo Wenjun<sup>1</sup>, la joven viuda que se fugó con Sima Xiangru<sup>2</sup>: “Los sonidos iguales resuenan, los olores iguales se mezclan, es como cuando el fénix macho pretende a la hembra, ¿qué hay que culpar?”<sup>3</sup> “Encima de no perder la castidad, al contrario, la recupera.”<sup>4</sup> Y la crítica famosa de la ética autocrática feudal de Dai Zhen<sup>5</sup>: “Matar con la ley aún se puede disculpar, pero matar con la ética no deja vivir.”<sup>6</sup> Incluso en el Movimiento del 4 de Mayo<sup>7</sup>, lo que llamaba más la atención de la propuesta anti-feudal fueron las críticas sobre el código moral y la defensa de los derechos de la mujer. Los artículos como “La cuestión de la castidad” y “Mi opinión sobre la castidad” publicados respectivamente por Hu Shi<sup>8</sup> y Lu Xun<sup>9</sup> en la revista *Nueva Juventud*<sup>10</sup> siguen siendo las denuncias anti-feudales más influyentes hasta hoy en día.

---

<sup>1</sup> Poetisa china de la Dinastía Han. Vivió por los siglos II a. C. y I a. C., y como joven viuda huyó con el poeta Sima Xiangru.

<sup>2</sup> Sima Xiangru (179 a. C. - 117 a. C.), político y escritor chino. Era un funcionario de bajo rango durante la dinastía Han, aunque es más conocido por su habilidad para la poesía, y por su controvertido matrimonio con la viuda Zhuo Wenjun con quien se fugó.

<sup>3</sup> 同声相应，同气相求，归凤求凰，安可诬也？(Tong sheng xiang ying, yong qi xiang qiu, gui feng qiu huang, an ke wu ye?)

<sup>4</sup> 非失身，正获身也。(Fei shi shen, zheng huo shen ye.)

<sup>5</sup> Dai Zhen (1724-1777) fue un eminente erudito chino de la dinastía Qing de Xiuning, Anhui.

<sup>6</sup> 以法杀人犹可赦，以理杀人无可活。(Yi fa sha ren you ke shu, yi li sha ren wu ke huo.)

<sup>7</sup> Véase nota al pie 1, P.15.

<sup>8</sup> Hu Shi (1891-1962) fue un filósofo y ensayista chino, uno de los intelectuales más destacados del Movimiento del 4 de Mayo.

<sup>9</sup> Lu Xun (1881-1936), escritor chino. Representante máximo del Movimiento del Cuatro de Mayo, está considerado el padre de la literatura moderna en China.

<sup>10</sup> Fue una revista china publicada entre 1915 y 1922, en la que se publicaron numerosos artículos sobre política y sociedad que tendrían una enorme influencia en el desarrollo de la China actual. La revista promovió los valores de cambio y de ruptura con la sociedad tradicional que tendrían su máxima expresión en el Movimiento del Cuatro de Mayo.



Retratar el destino trágico de las mujeres por estar reprimidas y perseguidas por la ética patriarcal siempre ha sido la opción artística más directa para los artistas cuando se enfrentaban con los elementos negativos de la cultura confuciana. A continuación vamos a ver por separados, a través del relato cinematográfico, tres aspectos concretos de las circunstancias difíciles en que se encontraban las mujeres chinas.

### 2.1.1. La tragedia del matrimonio

El sistema matrimonial tradicional en china se caracteriza por su falta de autonomía. Una persona no tiene derecho a tomar la decisión ni dar opinión respecto a su propio matrimonio. “La orden de los padres y la palabra del casamentero”<sup>1</sup> era la única regla en esta actividad civil. Porque el libro *el Mencio-Teng Wen Gong*<sup>2</sup> cree que “observarse por grietas de la pared, comprometerse pasando por encima del muro sin esperar la orden de los padres, es un hecho despreciado por los padres y todo el país.”<sup>3</sup> Y en *Bai Hu Tong-casamiento*<sup>4</sup> se dice “Los hombres y las mujeres no deciden con quién se casan, la decisión tienen que tomarla los padres y el casamentero.”<sup>5</sup> Bajo este sistema, se han generado naturalmente varias costumbres aberrantes.

---

<sup>1</sup> Véase nota al pie 1. P. 50.

<sup>2</sup> El quinto volumen de *El Mencio*, es una colección de anécdotas y conversaciones del pensador Confucio y Mencio sobre temas de filosofía moral y política.

<sup>3</sup> 不待父母之命，钻穴隙相窥，逾墙相从，则父母国人皆贱之。(Bu dai fu mu zhi ming, zuan xue xi xiang kui, yu qiang xiang cong, ze fu mu guo ren jie jian zhi.)

<sup>4</sup> Bai Hu Tong, la visión tradicional de este texto fue compilado por Ban Gu (32-92), por orden del emperador Zhang de Han (57-88).

<sup>5</sup> 男不自专娶，女不自专嫁，必由父母，须媒妁。(Nan bu zi zhuan qu, nü bu zi zhuan jia, bi you fu mu, xu mei shuo.)

Entre otras cosas, estaba la tradición “Tongyangxi”<sup>1</sup>, una forma extrema de matrimonio arreglado que era muy extendida por todo el país en la época de Ming-Qing (1368-1911). Esta forma matrimonial anormal que se basa en la costumbre de casar a los hijos muy jóvenes y en el protocolo del “excrex”<sup>2</sup> causaba mucho sufrimiento en las mujeres y produjo innumerables tragedias.

Un ejemplo de esta tradición anormal es una película del cine primitivo chino, *La Conciencia Final* (Zhang Shichuan, 1924) y otras dos conocidas de la nueva etapa, *La Chica de Hunan* (Xie Fei, Wu Lan, 1986) y *Una Buena Mujer* (Huang Jianzhong, 1985). Lo que distingue las dos últimas de la primera, que satiriza la absurdidad de la tradición “Tongyangxi”<sup>3</sup>, es que las dos más recientes parten de una reflexión cultural sobre el dolor y el daño psicológico y físico causado a las mujeres para ampliar la crítica a los elementos negativos del pensamiento tradicional que giran en torno a la cultura confuciana. Sin embargo, se puede notar que estas dos películas evitan presentar conflictos dramáticos e intensos a propósito. Cuando Xingxian (la protagonista de *La Buena Mujer*) se decide a huir de la boda, la suegra, además de no impedirselo, le ofrece ayuda; Cuando Xiaoxiao (la protagonista de *La Chica de Hunan*) está embarazada del otro hombre, la suegra tampoco le enfrenta al castigo del clan. Aquí, lo que destaca son los sentimientos afectuosos de una sociedad ética a los que las protagonistas no pue-

---

<sup>1</sup> Era una tradición de la antigua China acerca del matrimonio, según la cual una familia adoptaría o “compraría” una hija pre-adolescente, generalmente infantil como futura esposa de uno de sus pre-adolescentes: por lo general niños, hijos, y los dos se criarían juntos.

<sup>2</sup> El excrex es una donación que hace un cónyuge a otro en consideración a sus prendas personales, o aumento de dote que el marido asigna a la mujer.

<sup>3</sup> Véase la nota al pie 1, P.55.

den resistirse. Y al final, acaban formando parte de las víctimas de esta tragedia tradicional de generación en generación.

*“Agrandar los sentimientos humanos, en lugar de producir el impacto esperado, desvía el foco de atención del espectador como para debilitar el tema principal y el debido efecto trágico. Al final lo que le llega al espectador no es el ansia de la humanidad ni la lucha contra las tradiciones deformes de Xingxian, sino los sentimientos entre ‘hermana y hermano’ y ‘suegra y nuera’.”<sup>1</sup>*

Otro régimen matrimonial que afectó negativamente a la identidad y al papel de la familia fue la poligamia. En los tiempos feudales, el privilegio de los varones de casarse con varias mujeres estaba protegido por la ley. Eso, sumado al impulso y a la justificación psicológica y cultural que le dan las concepciones confucianas, tales como que “existe una diferencia absoluta entre el varón y la mujer”, “el hombre superior a la mujer” y “hay tres cosas que están en contra de la piedad filial, el no tener hijos es la peor<sup>2</sup>”, hace que la poligamia pueda ser el símbolo más manifiesto de la desigualdad de género en la sociedad patriarcal china. La discriminación sexual en la poligamia genera un daño tremendo en las mujeres porque las mujeres bajo este sistema matrimonial fueron consideradas sólo como objetos sexuales y máquinas de procreación. Especialmente la tortura psicológica que sufren las mujeres por la relación desequilibrada entre la esposa y las concubinas está muchas veces descrita y retratada en todo tipo de obras literarias, do-

---

<sup>1</sup> Liu Xuheng, “lástima de *La Buena Mujer*”, *El Arte Cinematográfico*, Beijing, 1986, No. 2, P.12

<sup>2</sup> 不孝有三，无后为大。(Bu xiao you san, wu hou wei da.)—Mencio·Li Lou Zhang Ju Shang.

cumentos y archivos. Se puede mostrar en un diagrama el conflicto entre la armonía de la moralidad confuciana y el orden jerárquico de la poligamia<sup>1</sup>:

---

<sup>1</sup> Wang Linhai, la discriminación de género reflejada en el lenguaje literario, Prensa de Universidad de Yanshan, Qinhuangdao, 2006, No. 2.

Los valores de la cultura confuciana	Armonía
El varón superior a la mujer	



El sistema de poligamia



Los conflictos familiares



La deformación de las relaciones de género	Inarmonía
--	-----------



Acerca de este tema podemos ver una ilustración directa y manifiesta en la película adaptada de la novela de Su Tong, *La Linterna Roja* (Zhang Yimou, 1992). Detrás de la trama llena de intrigas y celos entre las esposas y las concubinas de la gran familia feudal, está la posición inferior y dependiente de las mujeres. El marido de las 4 mujeres, el Señor Chen, quien no ha enseñado ni la cara en todo el film, parece una nube oscura por encima de las mujeres: tiene derecho a escoger al objeto sexual de una manera humillante y decidir su destino e incluso su muerte de un modo dictatorial. Se puede observar el daño psicológico que causa este tipo de gran familia en las mujeres: para evitar daños y obtener “éxitos” en este orden jerárquico, la esposa, que se ha educado de “las 3 obediencias y las 4 virtudes”, o la protagonista Songlian que ha recibido una educación superior, o la moza callada, intentan hacerse daño unas a otras con trampas y engaños, abandonando la dignidad y la bondad femenina. Al contrario, lo que liberan es la maldad peculiar de la mujer.

La primera de “las tres obediencias”<sup>1</sup>, “obedecer incondicionalmente al padre antes de casarse”, significa la pérdida del derecho económico y directamente causa la falta de libertad personal. Podemos comprobar esto en muchas películas en que las mujeres no son otra cosa que un negocio en el matrimonio. Cuando “Mi abuela” en *Sorgo Rojo* (Zhang Yimou, 1987), una mujer bastante joven y guapa, tiene que casarse con un viejo enfermo, el valor que representa sólo equivale a dos burros que le dan a su padre. Yang Jinshan de *Ju Dou* (Zhang Yimou, Yang Fenglian, 1990) intercambia por unos sacos de cereales a una mujer a la que puede maltratar y en la que puede desahogar el deseo. En otras películas como *Flor de Melocotón* (Wang Xinsheng, 1996) y *La Dama del Lago de las Almas Perfumadas* (Xie Fei,

---

<sup>1</sup> Véase “tres obediencias y cuatro virtudes” en P. 48-49.

1993), los hombres discapacitados pueden comprar a mujeres jóvenes y guapas y el sacrificio psicológico y físico que hacen las hijas para mejorar el estado económico de la familia original es también el derivado más inhumano del pensamiento de la cultura feudal: “el varón superior a la mujer”.

El matrimonio arreglado fue criticado enérgicamente en el período “4 de mayo”<sup>1</sup>. El tema de la lucha de las mujeres por la libertad matrimonial era bastante común en el cine primitivo. En aquella época, la posición en contra del matrimonio arreglado estaba generalmente aceptada en la clase urbana y, por lo tanto, en las obras tradicionales de teatro que tratan de la historia amorosa de un joven inteligente y una chica bella, eran bastante populares. Además, el cine occidental, sobre todo con la importación de gran cantidad de las películas románticas de EE.UU., tuvo una influencia importante en la creación cinematográfica y fomentó la aparición del mismo género de cine en China. En la primavera de 1924, *Las Dos Tormentas* de D.W.Griffith se estrenó en China y causó sensación. A continuación, consiguieron reestrenarse varias películas suyas con éxito (*Las Dos Huérfanas*, *El Nacimiento de una Nación*, *Lirios Rotos*, *Intolerancia* y *Flor de Amor*). Buena parte de estas películas aluden a la lucha trágica de las mujeres por la autonomía en el matrimonio y así impulsaron en cierto sentido la creación de la imagen de las mujeres de la “nueva época”. Un ejemplo es *La Flor Salvaje por el Camino* de Sun Yu<sup>2</sup>, en la cual se puede encontrar la huella de *La Dama de las Camelias*.

---

<sup>1</sup> Véase nota al pie 1, P.15.

<sup>2</sup> Sun Yu (1900-1990) fue un director importante de cine izquierdista activo en la década de 1930 en Shanghai. Uno de los directores principales de la Film Company Lianhua, se hizo famoso por una serie de dramas de conciencia social en la primera mitad de la década de 1930.

Al igual que en *La Flor Salvaje por el Camino*, en otras películas como *El Amor y el Deber* (Bu Wancang, 1931), *La Rosa Salvaje* (Sun Yu, 1932), *La Primera en el Sur* (Cai Chusheng, 1932), *La Chica Melocotón* (Bu Wancang, 1931), así como *El Amor Incambiable* (Sang Hu, 1947), *La Miserable Edad Mediana* (Sang Hu, 1949) de los años 40, podemos ver que cuando creaba el cine primitivo la imagen de las mujeres luchadoras, el modelo representado por los personajes solía ser el hijo de una familia rica y la hija de una familia pobre. Aunque se nota la influencia de las películas coetáneas de Hollywood, estas obras concuerdan justamente con el antiguo concepto de que “las condiciones económicas y la posición social de las dos familias tienen que ser igualadas” que se ha venido subrayando desde siempre en la sociedad feudal china. Comparado con la desgracia que sufren los hombres por ello, se suele enfatizar el poder que tiene esta concepción consistente en destruir la felicidad de las mujeres. También, mientras critican el carácter nocivo de los principios morales feudales, revelan cuestiones sociales como la hipocresía de las mismas mujeres y la corrupción moral de algunos villanos en la sociedad.

### **2.1.2. El concepto de castidad y la opresión sexual**

El concepto de castidad conlleva la abstinencia sexual que requiere la sociedad únicamente a las mujeres, lo cual es un yugo muy pesado incluso hasta hoy en día. Estos valores incluyen 3 sentidos: rechazar casarse con un segundo hombre (pertenecer a un único hombre toda la vida); mantenerse casta (abstenerse de todas las relaciones sexuales que no sean matrimonia-



les); considerar el sexo una vergüenza.<sup>1</sup> Y, como siempre, el último, el sentido de la vergüenza por el sexo es mucho más grave entre las mujeres que entre los hombres. En la Dinastía Han, Ban Zhao<sup>2</sup> enfatizó que “tiene sentido si el marido vuelve a casarse, pero la mujer nunca debe hacerlo”<sup>3</sup>; y en la Dinastía Song, el neo-confucianismo planteó “morirse de hambre antes de perder la castidad”<sup>4</sup>; después, en la Dinastía Ming, se empezaron a abrir “zhen jie tang”<sup>5</sup> por todas partes. Por lo tanto, el hecho de que “la señora Ma rechaza el tratamiento médico para la enfermedad del seno”<sup>6</sup> se convirtió en un ejemplo a seguir y sucedieron muchos más casos trágicos de mujeres que preferían morir de enfermedades a que su cuerpo fuera visto por otros hombres.

La novela conocida de Lu Xun<sup>7</sup> en los años 20, *Sacrificio del Año Nuevo*, fue adaptada también al cine. Nos cuenta la historia de la tía Xianglin, la gran representante de millones de víctimas de este código moral feudal: para cambiarla por dinero, sus padres la obligaron a casarse en segundas nupcias. Pero la que asume las consecuencias de la infracción al código moral es ella. La ven como una mujer impura y sufre todo tipo de discriminación y ofensas hasta que acaba muerta en la calle.

---

<sup>1</sup> Hu Fagui, *La Civilización Dolorosa—Investigación del Concepto de Castidad en la Antigua China*, Editorial social de china, Beijing, 1992, P.2; P.3.

<sup>2</sup> Erudita en la Dinastía Han.

<sup>3</sup> 夫有再娶之义，妇无二适之文。(Fu you zai qu zhi yi, fu wu er shi zhi wen.)—*Los Mandamientos para las Mujeres-Zhuanxin*.

<sup>4</sup> 饿死事小，失节事大。(E si shi xiao, shi jie shi da.)—Cheng Hao, Cheng Yi, Libros de los dos Cheng, Dinastía Song del Norte (960-1127).

<sup>5</sup> Asociación benéfica financiada por el gobierno y los comerciantes que servía como refugio para las viudas que no tenían recursos económicos en la antigua china.

<sup>6</sup> 马氏乳殇不疗(Ma shi ru shang bu liao), Zhang Yi, Chen Chunlei, *La historia de la castidad*, Editorial de literatura y arte de Shanghai, Shanghai, 1999, P.106.

<sup>7</sup> Véase la nota al pie 9 en P.53.

El cine chino tomó muy buena nota de la tragedia femenina como consecuencia de este elemento depresivo cultural. Y el punto de vista crítico se puede dividir en tres.

#### **A. La crítica apuntada directamente al concepto de castidad.**

En el cine temprano tenemos *El Alma de Yuli* (Zhang Shichuan, Zheng Zhengqiu, 1924), en que Li Niang renuncia su amor por el profesor del hijo sólo porque ella es una viuda. Entre el doloroso combate entre pretender su propia felicidad u obedecer al código moral, gana el último. El hombre se tiene que casar con otra mujer y Li Niang termina su vida en la melancolía y la depresión. Sus circunstancias prueban con fuerza que el factor negativo de la ética feudal tiene la función de modelar la conciencia femenina. Comparada con la novela original, la película suaviza el final absolutamente trágico de la primera. En vez de finalizar con la muerte de todos los componentes del triángulo amoroso, el protagonista se enamora de la esposa actual. Esto disminuye la tensión crítica y se ve un cierto acomodamiento del cine de los años 20 del siglo XX a la estética tradicional del espectador chino.

*La Dama Dong* (Tang Shuxuan, 1970) continúa el tema de *El Alma de Yuli* pero con una escalada del conflicto: Dong es una viuda de un pueblo durante la Dinastía Qing. Todo el mundo le tiene respeto porque es decente en todos los aspectos. Se enamora de un joven oficial y esta vez el triángulo amoroso es entre los dos y la hija de ella. Entonces, su duda consiste no sólo en cuidar de la reputación de castidad, sino también en renunciar al amor por su propia hija. Así, lo que muestra la película es tanto el enfrentamiento del código moral y la libertad del deseo personal, como el conflicto entre ser una madre responsable o ser una mujer normal con pasión sexual. “El nuevo

ajuste de papeles amplió la simple reflexión sobre las cadenas de castidad a los temas relativos a la exploración de las relaciones intergeneracionales y la discusión acerca de la represión de la monogamia<sup>1</sup>”. De aquí se ve que en el nuevo contexto cultural e histórico, los cineastas han profundizado en la reflexión sobre la cuestión de la castidad.

Aunque la exigencia de la castidad a las mujeres ha sido un fenómeno cultural que existe en todas las partes del mundo, en un país que da mucha importancia a la ética femenina y al código moral como China, la castidad se ha incorporado en el criterio de evaluación de las mujeres con una historia más larga que en otras culturas. Las normas de castidad que originalmente servían para defender “la pureza de la consanguinidad” en la sociedad patriarcal no sólo requieren la abstinencia sexual a las viudas, sino también incluye el “complejo de virginidad” que se ha extendido durante toda la historia. Según los registros históricos, a partir de la Dinastía Han, empezó a aparecer la prueba de virginidad en las chicas jóvenes. En la Dinastía Song, se estableció incluso el reglamento de esta prueba. Hasta la Dinastía Ming, bajo la hegemonía cultural machista, la prueba de virginidad se convirtió en una obsesión enfermiza y acabó siendo el mayor obstáculo para que las mujeres pudieran tener un matrimonio normal y sano. En la película *Virgen* (Huang Jianzhong, 1987), así como *Amanecer Sangriento* (Li Shaohong, 1990) y *Wu Kui* (Huang Jianxin, 1994) se pueden hallar estos abusos que dañan a las mujeres. Por ejemplo en la última, tras todas las dificultades, la novia se salva del bandido gracias al carretero. Pero antes de arreglar el matrimonio póstumo de la novia y su hijo muerto, la suegra Dama Liu no se olvida de hacer la prueba de virginidad con un profundo cariz humillante para la novia.

---

<sup>1</sup> You Jing, “¿Cuánto tiempo, ¡Tang Shuxuan!” , *El Arte Cinematográfico*, Beijing, 2006, P.4.

Aún más intensamente, *Amanecer Sangriento* narra un asesinato cometido por el complejo de la virginidad. A pesar de que el guión es adaptado de la novela *Una Muerte Anunciada* de Gabriel García Márquez, la configuración de las características y la psicología de los personajes en un pueblo en plena pobreza concuerdan con el contexto de la cultura tradicional china. Pingwa está a punto de conseguir casarse con una mujer por medio del “huan qin (matrimonio intercambiado)”.<sup>1</sup> Sin embargo, la otra familia cree que la hermana de Pingwa no es virgen y quieren anular el pacto. Pingwa se queda sin novia por culpa de la hermana y deduce enseguida que el que le ha quitado la virginidad a la hermana es el profesor Li Mingguang. Anuncia que lo va a matar con la ayuda del hermano Gouwa. Todo el mundo en el pueblo se entera de esta noticia sin que nadie avise a Li. Li muere al final acuchillado por los hermanos, quienes también son condenados a cadena perpetua. La hermana se suicida tirándose al río y sólo queda la madre viuda que siempre esperaba un nieto.

Detrás de esta tragedia está el deseo a ciegas de continuar la línea familiar, la moral familiar de la tradición china, es decir que el negocio y el intercambio del matrimonio consiguen racionalizarse por la “obligación” de procrear. No obstante, al mismo tiempo, la interacción normal de los dos sexos se ve torcida por el ambiente cultural extremadamente cerrado y conservador. En un contexto social ignorante y pobre, la profesión de Li Mingguang como profesor simboliza la civilización pisoteada. En esta película reinan una decadencia y unos valores obsoletos que son generalmente aceptadas en el pueblo. Y en consecuencia, se produce un cruel ritual social de abstinencia sexual en el que las mujeres se ven privadas de liber-

---

<sup>1</sup> Una manera de emparentar dos familias pobres casando la hija al hijo de la otra parte para ahorrar dinero.

tad, de dignidad e incluso del derecho a vivir, lo cual no sólo humilla a las mujeres sino que también provoca una opresión psicológica y una violencia en los hombres.

Por último, el fenómeno de las madres solteras también ha sido un tema de reflexión crítica en el cine chino que va en contra de las concepciones feudales. Dos ejemplos típicos son *Debajo del Puente* (Bai Chen, 1984) y *Hong Yan* (Li Yu, 2005).

En *Debajo del Puente*, tras todas las pesadillas que sufre, Gao Zhihua consigue romper las cadenas del pensamiento feudal de la madre y decide estar con la madre soltera Qin Nan, quién ha sido abandonada por la Revolución Cultural. Con un lenguaje propio de la corriente principal, la película apela a la humanidad de la sociedad y al amor verdadero tras la Revolución Cultural. Aunque la película describe los obstáculos y las dificultades con que se encuentra Qin Nan, su depresión queda disimulada por el final feliz.

En *Hong Yan*, el embarazo de la adolescente Xiaoyun rompe las reglas morales diseñadas para las mujeres. En la pequeña y aislada ciudad de Xiaoyun, la jovencita recibe un castigo que no se corresponde con su edad. El daño tiene origen no sólo en los hombres, sino también en la mujer, su madre. Lo que su madre sigue es la mentalidad patriarcal de una pequeña ciudad en los años 80. Cuando se entera del embarazo de su hija, lo primero que le da es una paliza—“Tú no tienes vergüenza, ¡pero yo sí!”. La directora Li Yu trata la relación entre Xiaoyun y Xiaoyong (el hijo de Xiaoyun, pero no lo sabe ninguno de los dos al principio) como hermana y hermano o incluso como novia y novio. Esta deconstrucción de la relación entre madre e hijo aporta un nuevo punto de vista a la crítica anti-feudal del contexto del Siglo XXI. La fuerza interior de Xiaoyun no es como la tolerancia de Qin Nan ante un incidente desgraciado en *Debajo del Puente*, sino una resisten-

cia consecuente de la mujer ante el destino trágico que sufre en la cultura patriarcal, con lo cual la directora Li Yu expresa una clara postura feminista.

### **B. La crítica al concepto de castidad y su influencia en la opinión pública en el cine.**

Desde la “nueva época”, una gran cantidad de películas apuntan su cámara crítica a las tragedias femeninas provocadas por la opinión pública. En *Amanecer Sangriento* (Li Shaohong, 1990), lo que acelera la llegada de la tragedia son precisamente los chismes de los vecinos que creen profundamente en los principios morales. “El rumor mata” y “el colectivo asesino anónimo e inconsciente<sup>1</sup>” llegaron a ser los temas principales de muchas películas. A través de ello, se hace una reflexión sobre las lacras de la cultura nacional.

De hecho, en el período inicial del confucianismo, se le daba gran importancia a la función de las palabras y a la conducta. Se llegó a la conclusión de que “Una frase puede hacer prosperar un país, al igual que puede destruirlo.<sup>2</sup>” Se exige “mucho cuidado con las palabras”, y “no decir lo que no corresponde con el código moral”; proponen la auto-formación de “hacer 3 veces la auto-reflexión al día” para fortalecer la credibilidad de la difusión verbal y eliminar la influencia negativa de ésta. En fin, el confucianismo da una alta importancia moral a la difusión de rumores con el fin de intentar crear un sistema del control a través de la restricción ética. Argumentos parecidos abundan en todo tipo de archivos confucianos y refranes.

---

<sup>1</sup> Lu Xun, “Mi opinión sobre la castidad”, *la Tumba*, Editorial Beixin, 1926.

<sup>2</sup> 一言兴邦，一言丧邦。(Yi yan xing bang, yi yan sang bang.)—*Analectas de Confucio-Zi Lu*, Confucio.

No obstante, el modelo de “la gran familia patriarcal” en el patriarcado chino exige una determinada vigilancia moral entre los miembros, por lo tanto los individuos no tienen privacidad ya que se encuentran bajo la mirada de la colectividad. Encima, la regla moral confuciana, que alcanza al conjunto de la vida cotidiana, otorga a la gente el derecho de confirmar su propia perfección moral a través de los chismes y cuentos sobre historias que no responden al criterio moral de los demás. Esta sensación de superioridad basada en defender el código moral feudal se convierte incluso en el mayor obstáculo de la ruptura de las restricciones tradicionales para las mujeres. Por ejemplo, en *La Buena Mujer* (Huang Jianzhong, 1985), los lugareños que difaman a Xinxian incluso intentan sorprenderla en la cama; en *El Rumor Corre* (Wang Yan, Yang Lanru, 1987), los aldeanos difunden un rumor malicioso sobre la protagonista hasta que se produce su suicidio.

La crítica apuntada al “colectivo asesino anónimo e inconsciente” es muy intensa e impactante en *Sociedad Humana* (Gu Rong, 1995). La mujer del cochero Heizi es una mujer bonita y digna de los elogios que recibe por parte de todos los vecinos. En una reunión durante el “Movimiento de las Cuatro Limpiezas”<sup>1</sup>, la mujer cuenta a la gente, de forma sincera, su dolorosa experiencia años atrás cuando se veía obligada a prostituirse. Lo que no espera es que, a partir de ese día, su vida empieza a estar envuelta en chismes, y por ello no consigue librarse de la fama de prostituta. Tanto en los agitados años de la Revolución Cultural como en la llamada “nueva época” de reforma y apertura, su historia se convierte en una mancha imposible de borrar. Incluso su marido, un hombre que no consigue salir de la mentalidad

---

<sup>1</sup> El Movimiento de las Cuatro Limpiezas, también conocido como el Movimiento Educación Socialista, fue un movimiento lanzado por Mao Zedong en 1963 en la República Popular de China que trató de eliminar lo que él creía que eran los elementos “reaccionarios” dentro de la burocracia del Partido Comunista de China.

de la familia patriarcal, la abandona. Al final ella termina su vida en una nevada que simboliza su reputación. La película acusa tanto a la corriente del pensamiento de extrema izquierda como al público de la clase baja que tiene inconscientemente esta concepción de la castidad. Los vecinos que han recibido favores de la protagonista acaban indirectamente con una vida inocente utilizando el medio más importante para el pueblo chino, la opinión pública. Mientras tanto, logran el placer de confirmar su propia perfección moral.

### **C. La tragedia femenina frente a la opresión sexual**

La entrada de la sexualidad en el cine chino no es un fenómeno de la época nueva. De hecho en el período temprano del cine mudo ya existían películas que implican la conciencia de la sexualidad. Por ejemplo *Sueño junto al Lago* (Bu Wancang, 1927) aborda el tema del abuso y de la fantasía sexual a través del sueño del protagonista en el que una bella mujer le azota todos los días y luego le besa apasionadamente las heridas sangrientas. *Penitencia* (Zhang Shichuan, 1929) trata por primera vez el tema del conflicto entre el sexo y la ética en el matrimonio: una mujer comete adulterio después de que su marido pierda la potencia sexual. Los cineastas se dieron cuenta de la importancia del sexo para la relación matrimonial, pero limitados por los prejuicios, diseñaron un desenlace infeliz para la protagonista, con el fin de respetar la moral desvalorizando la sexualidad: la abandona incluso su amante. *Un Huevo Rojo* de Cheng Bugao (1930) también fue una de las primeras películas que cuestionaron la represión sexual femenina. Una mujer que se casa con un hombre impotente sexualmente contiene su deseo para defender la reputación del marido hasta que todo la conduce a



enfermedades e incluso a su muerte. El sacrificio de una vida joven despierta en el público una reflexión sobre la ética que asesina.

La conocida *Primavera en Un Pueblo Pequeño* de los años 40 ya transmite implícitamente la sexualidad de la protagonista Yuwen. Viviendo con el marido impotente sexualmente en una ciudad pequeña y cerrada, ni el paseo por la ciudad ni el bordado puede apagar su pasión juvenil. Así, la visita de su anterior pareja despierta en ella el deseo y se muestra claramente en varias escenas, como en la cita bajo la muralla, cuando enciende una vela a media noche, cuando le regala una planta, etc. Sin embargo, el código moral y la bondad humana vencen al deseo personal y Yuwen renuncia a la búsqueda de la felicidad. De esta manera, se transmite una “estética moral” característica de la cultura china.

Si la mayoría del cine primitivo chino planteaba los factores negativos de la cultura ética confuciana de manera superficial, las películas relativamente recientes comenzaron a explorar el oculto mundo interior de las mujeres: su deseo y su protesta contra la represión sexual como una polilla lanzándose a la llama de una vela.

*“La relación de los dos géneros es interactiva y a la vez reñida. Esto hace que la imagen de las mujeres se convierta en la metáfora más ingeniosa de muchas cosas como historia, acontecimientos, vida, emoción, etc.”<sup>1</sup>*

Desde la “nueva época”, una gran cantidad de obras cinematográficas se centran en la revelación del despertar de la sexualidad y la lucha femenina al representar el estado deprimido de las mujeres atrapadas en los matrimonios aberrantes y los códigos morales. Partiendo de esto, critican

---

<sup>1</sup> Shen Yun, “La emoción a finales de los años 90”, *Arte Cinematográfico*, 1993, No. 4.

los códigos éticos sobre la sexualidad de la mujer, por los que las mujeres no deben tomar iniciativas en la sexualidad y, además, su cuerpo y su sexualidad deben ser exclusivos de un solo hombre. Muchas de estas películas cuestionan la represión femenina no sólo a nivel psicológico, sino que también se concentran en el aspecto sexual. A principios de la “nueva época”, solían transmitir esta secreta psicología femenina por medio de objetos e imágenes metafóricas o acciones insinuadoras. Por ejemplo la escena en que se expresa el deseo que siente Qiao Xiaoyu por el oficial joven en la película *Enfermera Militar* (Hu Mei, Li Xiaojun, 1985): cuando le cambia las vendas al oficial, mira fijamente su hombro desnudo a través de la venda y no se puede reprimir las ganas de pegar la mejilla en la venda; en *La Buena Mujer* (Huang Jianzhong, 1985), las imágenes de la caída de la cascada una vez y otra metaforizan los sentimientos irrefrenables de Xinxian por Bing.

Hablando de la monogamia de la sociedad patriarcal, Friedrich Engels dijo:

*“La familia monogámica se diferencia del matrimonio sindiásmico por una solidez mucho más grande de los lazos conyugales, que no pueden ser disueltos por deseo de cualquiera de las partes. Ahora sólo el hombre puede ser infiel, vivo ejemplo es el del código Napoleónico, que se lo concede expresamente siempre y cuando no tenga la concubina en la casa.”<sup>1</sup>*

Si a la mujer se le ocurre la idea de ser infiel, le caerá un castigo más severo que nunca. La doble moral de género en las representaciones chinas

---

<sup>1</sup> Engels Friedrich, *El Origen de la Familia, La Propiedad Privada y el Estado*, Ediciones de cultura popular, Mexico, 1979, P.69.

dio lugar a la creación de una serie de perfiles de “mujeres locas” y al tema de la “relación ilícita” entre hombre y mujer en el mundo artístico. Según Freud, las mujeres que se sometían antes a la tradición sólo tenían tres caminos a elegir: abstinencia sexual, infidelidad o problema mental<sup>1</sup>. Y vemos que el análisis de Freud ha sido ampliamente reflejado en el cine chino: la dueña y el misionero en *El Pabellón de Mujeres* (Yan Hao, 2001); la tercera concubina y el cliente en *La Linterna Roja* (Zhang Yimou, 1991); Ju Dou y el sobrino del marido en *Ju Dou* (Zhang Yimou, Yang Fengliang, 1990); el artista de sombras chinescas y la dueña en *La Chica Melocotón* (Wang Xinsheng, 1995); la amante del jefe de la mafia y uno de sus inferiores en *La Reina de Shanghai* (Zhang Yimou, 1995); la dueña y el artista folklórico en *Petardo Rojo y Pertado Verde* (He Ping, 1994); hasta en *Piedra de Tinta* (Liu Bingjian, 1995) se enamoran la dueña y el asalariado agrícola por una idea “ingeniosa” del marido: con el fin de tener un hijo y heredar bienes del padre, le permite a su mujer quedarse embarazada del asalariado. Se revela francamente la depresión y la protesta de una mujer en un matrimonio sin amor ni sexualidad, y esta protesta se suele presentar de una manera extrema rompiendo el código moral tradicional. La rápida caída de las gigantes telas teñidas en *Ju Dou* (Zhang Yimou, Yang Fengliang, 1990) resucita en algún sentido el deseo femenino de dominar en la sexualidad de *El Ciruelo en el Vaso de Oro*<sup>2</sup>.

No obstante, mientras deconstruyen la moral feudal, estas películas dejan de hacer críticas sociales como lo que hacían Li Yaling en *Pozo* (1987) y Li Shaohong en *Amanecer Sangriento* (1990). En vez de representar la difícil situación de la mujer en la realidad, resumen abstractamente las

---

<sup>1</sup> Sigmund Freud, *Tres Ensayos sobre Teoría Sexual*, traducido por Teng Shouyao, Editorial de literatura y arte de Anhui, Hefei, 1987. P.158.

<sup>2</sup> Véase la nota al pie 4 en la P.52.

relaciones entre los dos géneros a través de una serie de escenas e imágenes de estilo oriental que tenían en especial las grandes familias de la antigua China. Como dice un crítico:

*“Los tiempos remotos, una casa con un patio de ladrillos grises, las mujeres deprimidas sexualmente y encerradas... todos estos elementos narrativos/figurativos forman parte de la característica del cine de la quinta generación —alegorización— de la cual la esencia consiste en considerar China como un mundo cinematográfico aparte, separándola de la misma historia de China y del proceso histórico mundial.”<sup>1</sup>*

Estas películas no dejaban de cosechar premios internacionales y crear silenciosamente una imagen cultural de la mujer china para la perspectiva occidental: una doble personalidad con una apariencia digna y elegante y un interior apasionado, movida por el deseo carnal. Consiguen tanto criticar los elementos negativos de la cultura confuciana, como satisfacer visualmente a los espectadores masculinos y fomentar también la curiosidad de los espectadores occidentales por conocer los misterios de Oriente. Hasta 2006, *El Banquete* (Feng Xiaogang, 2006) creó una reina que manipula a los hombres utilizando su sexualidad y su poder político. Con la ayuda de una banda sonora “exótica” y un vestuario florido, la imagen de la mujer se convierte en un símbolo cosificado que llena el abismo entre la cultura oriental y la occidental.

Desde mediados de los 80 hasta principios de los 90, a medida que los espectadores chinos se iban liberando de la cultura absolutamente conservadora, el contenido erótico de las películas dio un empujón en el box office respondiendo a la demanda del público. Y, por eso, la triste narración acerca

---

<sup>1</sup> Li Yiming, “Al fin del siglo: la crisis moral de la sociedad y la muerte pacífica del cine de la quinta generación”, *Arte Cinematográfico*, Beijing, 1996, P.1.

de la represión femenina en el duro contexto histórico también respondía a una intención comercial “pseudocrítica”. En otras palabras, el contenido erótico que debería reflejar una visión crítica sobre la represión sexual era utilizado en cierta medida como una estrategia comercial. Sin embargo, con la “cotidianización” de la cultura de la sexualidad, se ha debilitado poco a poco la atención que puede suscitar tal tipo de narración. Por ejemplo, *Arroz* (Huang Jianzhong, 1995) y *Adornos de Plata* (Huang Jianzhong, 2005) tienen también la represión sexual femenina como tema principal y lo destacan al promocionarlas, pero no tuvieron al final el esperado feedback del mercado.

La descripción melancólica de la represión sexual de las mujeres chinas también mezcla la reflexión cultural con acontecimientos históricos. *The Road* (Zhang Jiarui, 2006), la última de la “trilogía de Yunan”<sup>1</sup> del director Zhang Jiarui, es una película sobresaliente que mezcla la alegría y la tristeza con una tranquilidad serena. En el transcurso de 40 años, la historia ha sido testigo de la tolerancia y la amargura de hombres y mujeres ordinarios en medio de tantas vicisitudes históricas de China.

El itinerario fijo del autobús y el destino caprichoso de los personajes se entrelazan y juntos forman un estilo y una cualidad artística especial. Entre las montañas llenas de flores de canola y pera, una familia china común como cualquiera otra vive una vida simple, sosa y solitaria, apoyándose uno al otro durante mucho tiempo con un matrimonio sin sexo que les ha regalado la vida. Un día, un accidente de tráfico deja al marido de Chunfen en estado vegetativo y Chunfen se ve obligada a encargarse de mantener a la familia reemplazando a Cui como conductora del autobús. Al final, Chunfen

---

<sup>1</sup> Las dos primeras películas muy valoradas de la trilogía son Zhang Jiarui: *Cuando Nuoma Tenía 17 Años* (2003) y *La Novia Huayao en Shangrila* (2005)

se entera de que Cui se ha herido por ir a recoger a Liu Fendou, su primer novio para que lo viera ella. Chunfen entiende por fin que la imperfección corporal de su marido no daña a su dignidad.

El director se esfuerza también por presentar la incomodidad y la frustración que afronta la generación de Chunfen en los años 90. Sobre todo, sabe perfectamente que tras la resistencia, la fidelidad y la compañía mutua de las familias chinas, hay mucha proyección hacia el futuro y muchos deseos personales anulados. Mientras uno se entrega abnegadamente a la vida familiar, la represión mental y la alienación se ocultan inconscientemente. Lo podemos ver en la escena en que Chunfen se detiene delante de la puerta de los vecinos para escuchar los gemidos durante una escena de sexo. Y al mismo tiempo, el director nunca niega lo bonito del altruismo en la vida de familias. A pesar de la represión, la cultura antigua ha otorgado a la gente una naturaleza bondadosa, unos valores con los que sobrevivir en los tiempos turbulentos y un constante sentido de la responsabilidad para la familia. Sobre todo en las mujeres chinas, se ve un afecto por la vida y una confianza en la bondad humana durante toda la vida. Entre la benevolencia, la pasión por el ideal en la época de las revoluciones políticas y la cultura femenina auto-reprimida, se va elaborando una visión que entreteje lo trágico y lo sentimental. Por eso con respecto a la discusión sobre los factores complejos que modelan los valores de las mujeres, esta película refleja una postura más consciente comparada con las otras del mismo tema como por ejemplo *Nostalgia* (Hu Bingliu, Wang Jin, 1982).

Los factores negativos que provienen del código moral familiar del confucianismo conducen por una parte a una personalidad sumisa, y por la otra también a rebeliones extremas: acabar con la vida, codiciar el placer carnal y, en consecuencia, problemas con la identidad de género. De todo lo anterior, el cine nos ofrece una buena presentación artística.

En *Cinco Chicas y Una Cuerda* (Wang Jin, 1991), las cinco adolescentes que se han criado juntas tienen la misma pasión por la vida y la misma angustia. Una de ellas está obligada a enfrentar un matrimonio arreglado; otra ha sido testigo de cómo su cuñada ha sido enterrada viva por pretender la felicidad; y la tía de la tercera chica enloquece por la presión de no poder tener hijos... Con un miedo inexplicable al matrimonio, a la familia, a los hombres y a tener hijos, las cinco jóvenes quedan para acabar juntas con su vida ahorcándose para irse al “paraíso” donde sólo hay felicidad. Las mujeres están abandonadas y auto-marginadas en este mundo trágico y sofocante, y el acto lamentable de las cinco chicas señala directamente la violencia cultural inhumana que subyace a la manipulación perpetrada por la tradición patriarcal.

La última película de la “trilogía de la mujer” de Wang Jin, *Flor de Mujer* (1994) y *Zi Shu* (1997) de Zhang Zhiliang comparten el mismo tema principal de la costumbre *zi shu*<sup>1</sup> en la zona del Delta del Río de las Perlas, antes de la fundación de la “nueva China”. Ambos nos presentan el duro proceso de redimirse a sí mismas sometiéndose al yugo patriarcal y cómo se cuidan y se curan las heridas entre mujeres con sentimientos homosexuales. Sobre todo *Zi Shu*, que contiene una crítica sociocultural mostrando el amor emotivo, de una homosexualidad “adquirida”, entre dos mujeres que han sido maltratadas por los hombres.

*Hombre, Fantasma y Amor* (1987) de Huang Shuqing presenta una mujer artista que lleva toda la vida interpretando el mismo papel masculino en la ópera tradicional. Por haber asistido a la infidelidad de su madre, em-

---

<sup>1</sup> Se refiere a una costumbre de las mujeres en la China antigua, según la cual las mujeres solteras se arreglan el pelo igual que las mujeres casadas para dejar claro su decisión de no casarse en toda la vida.

pieza a ser discriminada por todos desde pequeña. En consecuencia, Qiuyun siempre intenta liberarse de los caracteres femeninos para lograr la libertad tanto mental como física. Muchos críticos se han fijado en el significativo inicio de la película cuando Qiuyun se mira fijamente en el espejo hasta que se convierte en el papel masculino y el espejo la devora completamente. Allí entendemos que se lleva a cabo una identificación con su papel. Y, al final de la película, vuelve a aparecer la imagen medio hombre-medio mujer respondiendo al inicio para formar un epílogo relevante. Como las de *Zi Shu*, la protagonista de *Hombre*, *Fantasma* y *Amor* vive también en una confusión de identidad de género. Tras el papel escénico y el de la vida real, la sombra del patriarcado está por todas partes en la cultura autocrática confuciana.

No obstante, mientras trata el tema de la tragedia femenina por culpa de la cultura autocrática patriarcal, el cine chino también reflexiona sobre la psicología femenina, es decir, sobre cómo el pensamiento dependiente y la necesidad material corroen la conciencia independiente de las mujeres. Conectando el deseo carnal con el símbolo material de la cultura consumista, realiza una reflexión sobre la tragedia de las propias mujeres en un contexto más realista.

En 1995, la película *Blush* de Li Shaohong, adaptada de la novela del mismo nombre de Su Tong, deja confusos a los espectadores por la imagen de Xiao'e. Es una mujer que aún no puede dejar atrás los placeres que le trae la dependencia del dinero y de los hombres después de que la “nueva China” reeducara a las prostitutas. Encima de no estar agradecida, siente miedo y frustración. Comparada con las imágenes clásicas de prostitutas en el cine chino, la perversión de Xiao'e no es el resultado de quedarse desgraciadamente sin recursos ni de las malas relaciones sociales, como la protagonista de *Diosa* (1934, Wu Yonggang), sino que se debe al consumismo y a la dependencia del hombre, siendo esto último una característica de la mu-



jer tradicional.. En esta película, la gente valora generalmente a la otra mujer Qiuyi, quien es independiente y resistente. Esto de hecho es un juicio estético sobre las cualidades femeninas que se basan en el sistema de valores de la civilización moderna.

*Manos en el Pelo* (2004, Jiang Cheng) es otra película que trata de representar la confusión acerca de los sentimientos y del deseo de las mujeres urbanas en el contexto de la cultura consumista. El papel de la protagonista Aini es el de una mujer elegante de Shanghai. Su comportamiento, su forma de vestir, los cuadros y la decoración de su casa, hasta su insistencia exigente en el peinado, muestran su carácter distinto a los ciudadanos vulgares. A pesar de su elegancia, su marido es sólo un editor prudente que no puede darle una vida lujosa ni puede satisfacer su necesidad de ser mimada y querida apasionadamente, lo cual Ahua, el joven peluquero guapo, le puede ofrecer. No obstante, el retrato de Aini es bastante borroso. Pasea entre la elegancia y la mundanería y también entre la indiferencia y lo sentimental. Se percibe más la apreciación que la ironía hasta perder el punto de vista crítico y la observación profunda de la cultura femenina. La película resulta ser un show de estrellas de tinte comercial. Sobre todo al final cuando Aini se presenta bruscamente a los espectadores como la dueña de una lujosa peluquería, con el aspecto de una brillante empresaria. Convirtiéndola en una empresaria exitosa, el director le da tal “compensación” a Aini por sus frustraciones anteriores que de esta manera saca a la luz su valor como mujer. Pero los defectos de las mismas mujeres y las crisis ocultas se disipan a la vez. Una apariencia próspera disimula al final el interior trágico de mujeres como Aini.

## 2.2. “El dolor sordo” de la madre

Quizá los rasgos característicos de las madres chinas sean el mejor punto de vista para abordar la cultura femenina tradicional, porque la madre es “el símbolo de parentesco que se adapta más a todos los papeles sociales que desempeña la mujer.”<sup>1</sup> Se presentan principalmente dos tipos de personalidades de madre en las obras literarias y las narraciones folklóricas: por una parte, cualidades como el auto-sacrificio, la moderación y el patriotismo fueron altamente reconocidas y destacadas por los grandes moralistas. Lo podemos ver en las historias tradicionales conocidas, tales como la sensatez de la madre de Mencio al insistir en encontrar el mejor ambiente vecinal para el hijo y la lealtad de la madre de Yue Fei<sup>2</sup> cuando tatúa “agradecer a la patria con toda la lealtad” en la espalda de su hijo. Así, estas grandes madres destinan a sus hijos a ser súbditos fieles de la patria. Por otra parte en los textos literarios, se destacan más las virtudes éticas de la madre en la vida cotidiana tales como ser diligentes, bondadosas y tolerantes. En *Clásico de Poesía*<sup>3</sup> están estas frases conocidas: “pobres padres, se agotan por criarme/ si no tuviera padre, ¿de quién dependo? / si no tuviera madre, quién me apoya?/ pobres padres! me dais la vida, me cuidáis/ me abrazáis, me protegéis/ intento agradecerlos, pero el favor es más inmenso que el cielo.” Este amor maternal supera conceptos mundanos como el “tener hijos para tener

---

<sup>1</sup> Lin Yadan, *Historia de la Literatura Femenina Contemporánea de China*, Editorial de la Universidad de Xiamen, Xiamen, 1995, P.115.

<sup>2</sup> Yue Fei (1103-1142) fue un famoso patriota chino y un general que luchó por la dinastía Song del Sur contra los ejércitos de la dinastía Jin.

<sup>3</sup> Véase nota al pie 2. P. 50.

seguridad en la tercera edad” o el “desear el éxito de los hijos”<sup>1</sup>, es el encanto más esplendoroso de las mujeres...

El amor maternal es un tema común bajo las plumas de las mujeres escritoras en la época del “4 de mayo”<sup>2</sup>. Sólo en el abrazo cálido e indulgente de la madre, las hijas melancólicas, confusas y afligidas pueden disipar la sensación de desamparo en los tiempos revueltos, cuando la cultura nueva impacta con la vieja. En los textos de la época “4 de mayo”, la mayoría de las madres tiene una personalidad débil, sumisa y tierna. Aunque en el Siglo XX esta imagen se ha presentado con facetas más complejas (oscuras, maliciosas, etc.), con los nuevos criterios, la bondad, el auto-sacrificio y el amor abnegado son siempre el tema central a la hora de crear una imagen de las madres.

El confucianismo da mucha importancia a la familia y a la población. La concepción de “cuanto más hijos, más felicidad” de la moral familiar tradicional tiene que ver con varios factores tales como el sistema político hereditario, la estructura de la sociedad agrícola, el daño que hacen las catástrofes naturales a la población y la inmensidad del territorio nacional. “Tener hijos para tener seguridad en la tercera edad” no es sólo una necesidad para garantizar la vida material, sino también una demanda al nivel mental, cultural o mejor dicho, una recomendación tradicional.

Según *Los Mandamientos para las Mujeres*<sup>3</sup> de Banzhao, las tres obediencias —“obedecer al padre antes de casarse, al marido después de casarse y al hijo si el marido fallece”— tratan de la trilogía de la vida de las mujeres: una vida en que no pueden hacer nada más que cumplir el código mo-

---

<sup>1</sup> Frases hechas chinas. 养儿防老 (yang er fang lao), 望子成龙 (Wang zi cheng long).

<sup>2</sup> Véase nota al pie 1, P.15.

<sup>3</sup> Véase en la página, nota al pie 6.

ral tradicional. La norma familiar de organizar la familia en torno al padre y al marido significa las restricciones éticas: “obedecer al hijo” encaja justamente con la auto-identificación cultural y la dependencia sentimental de las mujeres. Y en este proceso y en el “obedecer al hijo”, está oculto muchas veces el “dolor sordo” de las madres. Este dolor consigue expresarse en distintos niveles en el contexto moderno donde se subraya cada día más la autoconciencia de las mujeres.

La película *El Huérfano que Salva a Su Abuelo* (Zheng Zhengqiu) en los años 20 del Siglo XX cuenta la historia de cómo Yu Weiru educa al hijo en muy malas condiciones y con mucha presión social. A pesar de la humillación y de la malinterpretación del suegro, logra recuperar el reconocimiento de familia y los bienes gobernables después de que el hijo tenga mucho éxito social. Aquí se ha creado la imagen de una Gran Madre que es la combinación de una mujer con virtudes tradicionales y una educadora moderna en la transición de la época vieja a la nueva. La película enfatiza el sentido de la salvación de la primera generación por la tercera, pero el sacrificio inhumano de la madre ha sido encubierto por el aura de las virtudes morales.

Si a cambio de las virtudes tradicionales, Yu Weiru llega a ver la notoriedad de su hijo Yu Pu, en *La Felicidad de la Madre* de Shi Dongshan en 1926, lo único que la madre consigue a cambio de toda una vida trabajosa son unos lloros de los hijos y los nietos en el momento en que muere. La película narra una historia bastante representativa socialmente: la madre ha criado por sí misma a dos hijos y dos hijas después de la muerte del marido. Sin embargo, esa felicidad de poder contar con los numerosos hijos en la tercera edad, que siempre esperaba no se realiza. Por falta de dinero se queda sin casa y se desmaya en la puerta del hijo mayor a punto de morir por exceso de cansancio. Los hijos y las hijas rodean su cama y derraman lágrima-

mas de remordimiento. Así, la madre se despide del mundo con una sonrisa contenta.

Hablaba de esta película, el director Shi Dongshan decía que “este drama no está hecho para convencer a la gente que no tenga hijos o que no les haga caso; pero la gente se excede en la obsesión por los hijos y no importa qué mala conducta tienen, los ponen en primer lugar. Así dedican toda la vida sólo a la búsqueda de la felicidad de los hijos y los nietos, hasta el momento en que mueren. No puedo evitar dudarlo.<sup>1</sup>” El director no desarrolla una reflexión sobre la moralidad femenina tradicional desde el punto de vista feminista, sino que construye una historia en la que los padres sacrifican todo a cambio de nada. Por lo tanto, lo que perciben los espectadores sigue siendo el agradecimiento a la Gran Madre y el enfado con los hijos desalmados.

El cine de “los 17 años”<sup>2</sup> y de la Revolución Cultural impone a las madres “la cuarta obediencia” aparte de las tres anteriores, que es el “obedecer al Partido”, como uno de los valores de la vida. El tratamiento de “madre” se convirtió en un signo simbólico en la narración nacionalista contemporánea. La madre “se ve más ficticia, más abstraída de sí misma (el cuerpo femenino, en concreto el de la madre), y relacionada repetidamente con el pueblo, el país, la tierra, el líder, el poder político, el río, así como muchos objetos grandiosos.”<sup>3</sup> En este contexto político y cultural, la ética familiar tradicional de “las tres obediencias”<sup>4</sup> de las mujeres del cine primitivo empieza a “ceder” al imperativo del “obedecer al Partido”, o sea, las mujeres

---

<sup>1</sup> *Número Especial de la Película La Felicidad de la Madre*, Producción cinematográfica lirio de la gran China, 1926, (9).

<sup>2</sup> Véase nota al pie 1, P.35.

<sup>3</sup> Zhang Hong, *La Ansiedad Colectiva de “Matricidio” de la Cultura China*, [http://www.360doc.com/content/09/0215/12/102462\\_2451107.shtml](http://www.360doc.com/content/09/0215/12/102462_2451107.shtml)

<sup>4</sup> Véase “tres obediencias y cuatro virtudes” en P. 48-49.

empiezan a integrarse según los valores políticos. Esto se va a versar detalladamente en la segunda parte de la tesis, en los análisis de películas de esa época.

Después de la Revolución Cultural, el resurgimiento de la moral tradicional despierta en los chinos la imaginación artística y los sentimientos hacia el incondicional amor maternal. *Jiuxiang* (Sun Sha, 1994) es una película que crea de una manera patética la imagen de una buena madre que “obedece al hijo” toda su vida. Esta película dirigida por Sun Sha en 1995 borra a propósito el contexto histórico. Como otras historias típicas de madres, la ausencia del marido obliga a Jiuxiang, una madre con 5 hijos, a alimentar a la familia por sí sola, en muy malas condiciones económicas. A pesar de las muchas ayudas que ofrece generosamente Guan Zhenliang, el amigo del marido fallecido, para evitar posibles problemas sentimentales en los hijos, Jiuxiang no acepta su propuesta de matrimonio. Finalmente los cinco hijos no hacen que los esfuerzos de la madre sean en vano. Todos acaban con estudios y buen trabajo en otras ciudades o en el extranjero. Cuando llega el momento en que termina su vida, que ha dedicado a los hijos, Jiuxiang regala una foto suya a cada uno y pide que lleven su cuerpo al pequeño pueblo donde se crió.

La película describe el esplendor de la maternidad de una manera aislada al ocultar los factores sociales por los que la vida de Jiuxiang es tan penosa. Por lo tanto, un crítico escribe: “Lo que nos presenta la película es una situación parecida a la de Robinson Crusoe. En un lugar primitivo y baldío, una mujer y sus hijos se enfrentan con una vida tan dura como los

animales. Mientras nos conmovemos por la tenacidad de Jiuxiang, también hace falta que hagamos una reflexión sobre la conciencia de esta sociedad.”<sup>1</sup>

Comparada con *La Felicidad de la Madre*, el sacrificio maternal de Jiuxiang está descrito hasta el último detalle. Aunque hay una pequeña parte en la trama en la que los hijos pequeños no entienden los sentimientos de la madre, y porque la madre sufre sola las dificultades y la soledad, la película no se centra en la ética social (como los hijos desagradecidos o los conflictos familiares), sino que hace todo lo posible para iluminar el espíritu tolerante y generoso de las mujeres (de hecho las mujeres tradicionales) a través del esplendor maternal de Jiuxiang. Aquí “el altruismo llega a ser el fundamento espiritual que está por encima del todo. El individuo sensible vuelve a ser reprimido o marginado por la racionalidad moral.”<sup>2</sup> Afirmar y alabar por completo la generosa maternidad es una forma de encubrir cómo el código moral priva a Jiuxiang de los placeres de la vida. Esto revela un juicio de valor bastante parcial, según el cual “la felicidad individual” se opone binariamente al “dedicarse a otros”.<sup>3</sup> De hecho, el director Sun Sha tiene clara su opinión sobre el sacrificio de la madre. Dice:

*“...en esta madre, se refleja una hermosura y al mismo tiempo una cierta crueldad. Lo anterior quiere decir que su vida tiene valor y lo posterior, este valor lo paga con la vida.”*

*“Tenemos una pregunta para este sacrificio. ¿Qué distancia hay entre esta forma de vida, de depender completamente su propia vida de la próxima generación, y la forma de perpetuar la vida de los seres*

---

<sup>1</sup> Zhang Jiangyi, Wu Mukun, *Imágenes de la Tierra Mágica*, editorial de la Universidad de Beijing, Beijing, 2005, P.60.

<sup>2</sup> Yin Hong, “El estado del cine chino actual”, *El Cine Contemporáneo*, Beijing, 1998, No.1.

<sup>3</sup> Ni Zhen, “Películas con valores morales y el zeitgeist”, *La Revista Académica de la Academia de Cine de Beijing*, Beijing, 1996, No.2.

*vivos en la naturaleza? Esta duda siempre ha dominado nuestra creación.”<sup>1</sup>*

Sin embargo, es una pena que este pensamiento racional del director ceda al fin y al cabo a la representación de una maternidad poéticamente embellecida. Como canta el tema musical de la película *Entenderte*: “Me diste todo tu amor y todo tu mundo, desde allí no se sabe ni la amargura ni la alegría en tu interior...”, al final lo que se presenta en la pantalla sigue siendo la maternidad en el sentido de la cultura tradicional.

Zhang Ailing<sup>2</sup> dijo una vez en su prosa “*Hablar del baile*”:

*“El amor materno es un tema extenso. Sobre ello han escrito demasiadas historias. Generalmente los que promueven el amor materno son los hombres que no tienen que ser madres sino hijos. Pero si hay mujeres que también lo ostentan, será que ellas mismas se consideran insignificantes y entonces los hombres las respetan sólo por eso.”*

Acerca de esto, la gente suele dar la razón a Zhang Ailing en teoría, pero no puede hacer lo mismo a nivel sentimental. Para los espectadores, en comparación con la madre retorcida y poco razonable Cao Qiqiao<sup>3</sup> en la obra de Zhang Ailing, las afectuosas madres de *La Felicidad de la Madre* y *Jiuxiang* se acercan más a la imagen de una madre tradicional.

---

<sup>1</sup> Zhu Jing, “*Jiuxiang*, el amor materno y el sacrificio”, *Cine Popular*, Shanghai, 1995, No.12.

<sup>2</sup> Zhang Ailing, también conocida como Eileen Chang (1920-1995) figura entre los escritores chinos modernos más influyentes. Es conocida por sus novelas que tratan de las tensiones entre hombres y mujeres en el amor, y es considerada por algunos estudiosos uno de los mejores novelistas de la literatura china de su tiempo.

<sup>3</sup> Cao Qiqiao, un personaje en la novela *El Candado de Oro* de Zhang Ailing. Una mujer que hace muchos esfuerzos en vano en busca del dinero, del poder y del amor y al final no es más que una víctima en la sociedad patriarcal.



Dentro del espectro de tipos femeninos, una hija puede luchar por la libertad buscando una pareja por su voluntad en contra de los códigos morales; una esposa puede sufrir una represión psicofísica por parte del patriarcado; sólo la madre, bajo la indiscutible premisa de hacer sacrificios por los hijos, pierde el derecho que debería tener como mujer e individuo. El “dolor sordo” de las mujeres que hay tras el tema de la madre bondadosa puede ser incomprensible para la visión occidental pero, en el sentimiento estético más unánime de los espectadores chinos, se ha promovido y se ha fortalecido desde la “nueva época”. Hasta hoy, no se ha dejado de preconizar con toda fuerza la imagen de la madre abnegada.

### **Capítulo 3. La tragedia femenina en el campo profesional en el contexto de la moral tradicional**

La sociedad moderna ha mejorado la situación de las mujeres no sólo al ofrecerles apoyos teóricos, lo más importante es que les proporciona también oportunidades de empleo que no se imaginaban en los tiempos feudales. Con estas oportunidades, consiguen medios prácticos para luchar por la independencia económica y liberarse de la subordinación a la familia. Así logran la auto-identificación realizando el ideal profesional y a través de una socialización más amplia, consiguen establecer una relación matrimonial dentro de una mayor igualdad de género.

La historia del cine chino tiene tres etapas en las que han ocurrido transiciones sociales y se han manifestado corrientes ideológicas y culturales que han fomentado bastante la integración profesional de las mujeres en el cine chino. La primera etapa fue la del desarrollo económico urbano en los años 20 y 30 del Siglo XX. A medida que se desarrollaban los comercios capitalistas y que aumentaba la conciencia de la independencia femenina, muchas mujeres salían de casa y modificaban la estructura familiar —“el hombre trabaja fuera y la mujer se queda en casa”— de la cultura antigua. La segunda etapa fue la de la reforma económica en los años 80, en la cual las mujeres de esa época jugaban un papel cada día más importante. La tercera fue la etapa de la regulación del sistema económico en los años 90 cuando la cuestión del empleo de las mujeres urbanas y aldeanas llamaba cada vez más la atención. A pesar de que los obstáculos concretos con los

que se encuentran las mujeres en cada etapa histórica no resultan iguales, su difícil posición siempre ha tenido mucho que ver con el contexto de la ética tradicional de la sociedad. A través de las tragedias narradas por cien años de cine chino sobre la búsqueda de la independencia económica por parte de las mujeres, se puede observar el origen cultural de la opresión femenina y la vicisitud histórica de la representación de este tema en la representación audiovisual.

### **3.1. La tragedia de las mujeres profesionales en el “cine temprano”**

La cuestión del empleo de las mujeres en los años 20-30 era uno de los factores que generaban problemas psicológicos debido a la situación de supervivencia en la que se encontraban. La narración acerca de las dificultades que tenían las mujeres cuando buscaban salidas profesionales era un tema bastante importante del cine primitivo.

*La Esposa Abandonada* (1924) de Hou Yao fue la primera película que tocó el tema. Cuenta la historia de Zhifang, la nuera de una familia rica. Después de la traición y el abandono del marido, decide que “prefiere ser un farol luminoso en la sociedad oscura a ser una esclava en una familia de diablos.” Se va de casa con su sirvienta para ganarse la vida por sí misma y empieza a trabajar en una editorial encargándose de un periódico sobre los problemas de la mujer. Pero sus compañeros no dejan de sabotear su trabajo y, sobre todo, el gerente se aprovecha sexualmente de ella con la excusa del trabajo. Cuando Zhifang llega a ser la presidente de una asociación política, su ex-marido intenta volver con ella. Rechazado por Zhifang, el rencoroso ex-marido la tacha de reaccionaria y mujer fugitiva que conspira con otros

hombres ricos. Zhifang está obligada a vivir aislada y poco después muere en medio de la tortura provocada por su miedo a los atracadores. La película critica enérgicamente el hecho de que, al salir de casa para compartir igualdad de oportunidades profesionales con los hombres, las mujeres sufren todavía humillación y son objeto de persecución. Si la herida profunda que ha dejado la cultura feudal en las mujeres se ha interiorizado como para hacerlas esclavas, rendirse y sacrificarse voluntariamente, esta película en cambio presenta más bien la desilusión que les produce el contexto cultural de la moral feudal: a pesar de que se liberan de la dependencia de los hombres y de la familia con una consciente dignidad personal, no escapan del control y de la discriminación social.

*La Profesión de la Señora Wei* (Zhang Shichuan, 1927) es otra película que refleja la situación de las mujeres profesionales tocando el tema del conflicto entre sus distintos papeles sociales. Wei Shuzhen es una empleada que mantiene la familia de tres personas. Pero un malentendido sin querer causa la sospecha del marido y produce una crisis familiar... En los años 20, la sociedad todavía exigía más a las mujeres el papel tradicional que el valor personal. Lo que revela el conflicto entre la familia y la profesión es la doble-dificultad de las “mujeres nuevas” en la transición entre las épocas diferentes.

Los obstáculos y el daño psicológico que viven las mujeres en su búsqueda del valor personal están también presentes en la otra película dirigida por Zhang Shichuan, *Derechos de La Mujer* (1936). La protagonista Song Jiayu es una mujer con educación y de una rica familia de negocios. Cansada de su posición subordinada en la familia, se abre a la sociedad en busca de independencia. Sin embargo, en el banco, lo que ve son las bufonadas de los hombres sin alma e incluso hay un joven que se suicida por amor que siente hacia ella. En la escuela, sufre envidia y exclusión por parte de los

otros profesores pseudo-taoistas y que se sobreestiman a sí mismos. Entonces deja el banco y se va a la fábrica. Sin embargo, allí vuelve a ser amenazada y ultrajada... A Jiayu no le queda otro remedio que volver a la familia y ser la esposa de un abogado. Al final de la película el director cuenta su segunda escapada de la familia, sin que nadie sepa adónde va esta vez, para mostrar la indefensión de las mujeres cuando no pueden realizar sus propios proyectos una vez que al abandonan la familia tradicional.

Cuando la sociedad no brinda a la mujer los medios para sobrevivir, la búsqueda de la independencia económica y de la dignidad personal de las mujeres modernas afronta no sólo la desigualdad en el aspecto profesional sino también la opinión pública que les causa mucho daño en nombre de la moral feudal.

La historia que narra *Nueva Mujer* (Cai Chusheng, 1935) es una indignidad parecida, la que padece Wei Ming, una mujer con estudios superiores. Además de ser abandonada por su marido, es también despedida de la escuela por haberse resistido al acoso sexual del director. Entre la crisis económica, la enfermedad inesperada de la hija, los rumores que corren y los malentendidos inexplicables, se suicida envenenándose justo en la fecha de la publicación de su novela. Y, al mismo tiempo, se pregona en la calle el diario que encima la difama. Aunque Wei Ming lanza gritos de “¡sobreviviré y me vengaré!”, deja este mundo oscuro con odio y lástima. Al revelar el oscurantismo social, la película muestra también la persecución psicológica de la que son objeto las mujeres que asumen públicamente su identidad por parte de la moral tradicional. Esto se comprueba muy bien en lo que dice Fourier:

*“La humillación del sexo femenino es una característica esencial tanto de la civilización como de la barbarie, pero con la diferencia de*

*que el orden civilizado eleva a un modo de pensar complejo, de doble sentido, equivocado e hipócrita todos los vicios que la barbarie comete de un modo simple... ”<sup>1</sup>*

En la reflexión sobre la cuestión del empleo femenino, el cine marxista de los años 30, en vez de continuar con una actitud ecléctica y ambigua, describe las experiencias de la mujer tras liberarse de la esclavitud familiar. La solución es dedicarse a la causa colectiva vinculando estrechamente la liberación personal a la de toda la nación.

*Mercado de Cosméticas* (Zhang Shichuan, 1933), escrito por Xia Yan<sup>2</sup>, narra la triste historia de una mujer profesional de una manera bastante llana y realista. Se arruina la familia de Chen Cuifen y se ve obligada a suspender sus estudios y ganarse la vida “entrando” en una sociedad llena de trampas. Aparte de las burlas y humillaciones de sus compañeros, se insinúan malignamente el jefe y otros chicos ricos. No puede soportarlo y se despidе del trabajo. No obstante, ni el final del guión, en el que ella se dedica a la causa colectiva, ni el desenlace de la película en el que Chen Cuifen llega a ser exitosa en su profesión, pueden disimular las experiencias desgraciadas que la mujer moderna afronta al buscar la independencia en una sociedad envuelta en la vieja cultura.

En esa época también había obras que criticaban el precio que pagan las mujeres dominadas por el código moral tradicional (“la obediencia al marido”) y por la ausencia de moralidad del hombre. Como la primera película sonora de china, *La Cantarina Peonía Roja* (Zhang Shichuan,

---

<sup>1</sup> Karl Marx, Friedrich Engels, *La Sagrada Familia*, AKAL, Madrid, 2013, capítulo VIII, §6.

<sup>2</sup> Xia Yan (1900-1995) era un escritor y guionista chino. Cabe destacar *Bajo el alerón de Shanghai* (1937) y *El bacilo fascista* (1944). Llegó a ser viceministro de Cultura en los 60 pero más tarde lo encarcelaron. Hoy hay unos premios literarios que llevan su nombre.

1931) nos presenta una mujer extremadamente sumisa y tolerante con su marido. Siendo una cantarina con mucha fama, Peonía Roja tiene su propia carrera y una base económica independiente. Pero en la cima de su fama, es víctima del despilfarro del marido y cuando se viene abajo su carrera, lo que recibe es el maltrato del mismo. Incluso hace todo lo posible para salvarle después de que él cometa un asesinato. Aunque al final el marido llega a darse cuenta de sus errores, es bastante lamentable la imagen de Peonía Roja, que aparece como la víctima típica de “las tres obediencias y las cuatro virtudes”<sup>1</sup> del confucianismo.

En otro guión de Xia Yan, en el que se basa la película *Porvenir* (Zhang Shichuan, Cheng Bugao, 1933), la famosa artista de ópera china Su Lanying suspende su carrera escénica por su marido. En los momentos difíciles por los que pasa él, ella no duda en entregar su cuerpo para salvarle. Pero una vez que él tiene éxito en la política, se olvida totalmente del favor que le hizo ella. Además de ser infiel, la difama diciendo que comete “actos lascivos” fuera. La maltrata y la echa de casa. Al fin ella consigue corregir su pensamiento tradicional de que “una mujer tiene que buscar a alguien del que pueda depender” y vuelve al escenario. La desgracia de Su Lanying demuestra que el trato injusto que reciben las mujeres en la sociedad patriarcal tiene origen en su posición subordinada y su papel como “muñecas”, de acuerdo con la regla social. Aquí se ve que el objetivo de la libertad reivindicada por el cine izquierdista se traslada desde la promoción de la independencia económica a la mental.

---

<sup>1</sup> Véase “tres obediencias y cuatro virtudes” en P. 48-49.

### 3.2. La tragedia profesional de la mujer desde la “nueva época”

A partir de la fundación de la “nueva China”, una serie de reformas otorgan a las mujeres más derechos sociales. Políticas como la igualdad de género, “igual paga por igual trabajo” y la abolición del matrimonio arreglado fueron muy bien recibidos por el público. Salir de la familia para dedicarse a la sociedad se imponía entre las mujeres sin que la opinión pública lo cuestionara. Pero el conflicto que venía a continuación era cómo encontrar el equilibrio entre el trabajo y la familia, es decir, cómo desempeñar bien a la vez el papel de buena mujer, buena madre y buena empleada.

Lu Wenting en *Gente en Su Mediana Edad* (Wang Qimin, Sun Yu, 1982) es una médica bastante exitosa y popular entre los pacientes. Pero se siente tan culpable por no cumplir las funciones de una mujer tradicional que está pendiente de la talla de la ropa de su hija y pide perdón al marido ignorado por ella a pesar de que está enferma. Todos estos sentimientos forman parte de las características de la imagen de las mujeres exitosas profesionalmente en la “nueva época”: no importa qué logros consiguen en el campo profesional, la pérdida del papel tradicional sigue afectando gravemente la evaluación de su valor en la vida. En cambio, es una norma cultural de la que el hombre nunca se tiene que preocupar en absoluto. Las mujeres modernas aún se encuentran en un contexto cultural que las discrimina y las obstaculiza. Su independencia y sus progresos siempre van acompañados por interferencias de la opinión pública disfrazada de moralidad femenina tradicional, lo cual es una situación en la que nunca se encuentra el hombre.

En *La Posada de Añoranza de Mujeres* (Dong Kena, 1983), la protagonista Guanyin reconstruye la taberna colectiva del pueblo y la revitaliza por completo. Por el modo avanzado de administrar y los conflictos de inte-



rés, los opositores la atacan destruyendo su reputación sobre todo en el aspecto de la castidad femenina. Así que el amor tan normal entre Guanyin y un hombre se convierte en adulterio según el rumor. En esa época en la que ni el contrato económico estaba generalmente aceptado, los amoríos seguían siendo un pecado. Como consecuencia, Guanyin abandona el pueblo natal para ir a otra ciudad. A pesar de que el tema principal de la película consiste en la competición entre las fuerzas conservadoras y reformadoras, la tragedia de Guanyin refleja la represión que imponen los valores negativos de la ética tradicional a las mujeres.

Si personajes como Guanyin manifiestan una clara conciencia en contra del conservadurismo de la ética tradicional, la obra representativa de Hu Bingliu *Voz de la Ciudad Natal* (1983) versa más profundamente sobre la propuesta de redención espiritual partiendo de las restricciones éticas interiorizadas por las mismas. El director presenta así la película: “Representa una familia rural común... así se descubre a través de los fenómenos a los que estamos simplemente acostumbrados, que la mentalidad feudal que los mil años pasados dejaron todavía existe inveteradamente en la ideología y en la vida cotidiana de la gente.” Quizá la plácida Tao Chun no llegue a que la llamemos una empresaria, pero al menos es el medio de sustento económico de la familia. Aun así, no tiene dominio sobre sus propios ingresos. Del dinero que gana vendiendo un cerdo sólo se puede quedar con 8 yuanes. Además después de comprar regalos al marido y al hijo, el marido le impide comprarse ropa y le retira los 5 yuanes que quedan. La muy repetida frase suya “como veas tú” muestra muy bien la múltiple característica cultural femenina de Tao Chun, que es indolente, sumisa y tolerante. “El autor esquivó los frecuentes conflictos externos tales como los de la suegra difícil, del marido malicioso o de la cuñada maligna. En lugar de la trama complicada y las historias sinuosas, el ambiente cotidiano apacible revela la trage-

dia espiritual de Tao Chun.”<sup>1</sup> La complejidad de la imagen de Tao Chun consiste en que su sumisión viene tanto del amor y respeto por su marido como del papel femenino modelado por la ética tradicional. Además, la pérdida de la subjetividad y de la particularidad de la mujer se ve al final por el acogedor hogar, los sentimientos afectuosos y el arrepentimiento del marido.

Desde los años 90, el tema de la dificultad de las mujeres para emprender una carrera profesional ha sido reemplazado por otra propuesta cultural. Las obras destacadas de aquella época, en lugar de insistir en presentar la oposición política y económica entre los conservadores y los reformadores, prestaron atención al “dolor sordo” de las mujeres en medio de los cambios económicos.

Entre ellas se encuentran *Las Mujeres del Lago de las Almas Perfumadas* (Xie Fei, 1992) y *Ermo* (Zhou Xiaowen, 1994). En la primera, la dueña del molino de aceite de sésamo tía Xiang es una mujer lista y productiva y su negocio atrae la inversión de una clienta japonesa. Sin embargo, como una tongyangxi<sup>2</sup> a partir de los 7 años, viene sufriendo ofensas y violencia por parte de su marido, un hombre inútil y cojo. Desgraciadamente, además de no conseguir liberarse de su propia situación, tía Xiang hace todo lo que puede para casar a su hijo que padece retraso mental con la hermosa joven Huanhuan. Cuando al final las dos mujeres maltratadas se entienden y simpatizan, tía Xiang decide dejar a Huanhuan divorciarse. Pero el llanto de Huanhuan la despierta: “pero ahora ¿quién más me va a querer?” Como dice Yang Yuanying:

---

<sup>1</sup> Zhou Bin, “Observación y reflexión sobre el destino de la mujer china”, *Cine: Historia y Realidad*, Editorial de arte y literatura de Chang Sha, Chang Sha, 2002, P.128.

<sup>2</sup> Véase la nota al pie 1, P.55.

*“En el contexto lingüístico de la modernización, tía Xiang debe ser apreciada; en el de la crítica del capitalismo, debe ser fustigada; en el de la historia feudal, debe ser compadecida y en el de la reflexión cultural, menospreciada. Las Mujeres del Lago de las Almas Perfumadas no se sumen simplemente en un contexto uniforme, sino que se hace una yuxtaposición sintética de todos estos elementos expresivos para colocar a tía Xiang en las distintas facetas de la vida dándole otros matices a su personalidad: emprende pero explota; pretende el amor y a la vez arruina el amor de los demás; es víctima del matrimonio arreglado por el interés y al mismo tiempo el partícipe de ello. En el contexto social de las reformas económicas, la complejidad de la historia aparece claramente a través de esta mujer rural.”<sup>1</sup>*

En el panorama histórico en que la nueva ley económica y la vieja moral tradicional se encuentran, tía Xiang sufre daños y luego inflinge a los demás; este “ciclo” de la tragedia femenina revela lo arduo que es el proceso de la emancipación cultural de la mujer.

En la segunda película, el marido de Ermo deja el puesto de alcalde por enfermedad, por lo cual el emprendimiento de Ermo se ve manchado por el hecho de tener un marido inepto y por la indignidad de haber sido humillada por el vecino cuando le ofrece cambiar una noche con ella por dinero. Entre las burlas de la gente, Ermo establece un objetivo: comprar el televisor en color más grande de todo el pueblo con sus propios esfuerzos. Al final, lo compra y sólo se puede colocar en la cama junto a Ermo, quien cae enferma por cansancio excesivo. La televisión ayuda a recuperar la posición de alcalde del marido pero trae una gran sensación de frustración a

---

<sup>1</sup> Yang Yuanying, *Autor y la Representación Cultural—Investigación en la Genealogía de Directores del Cine Chino*, Editorial del cine chino, Beijing, 2005, P.209.

Ermo. La inversión del papel social de los dos géneros de “el hombre trabaja fuera de casa y la mujer dentro” no acaba realizando el sueño de igualdad de Ermo. Frente al hombre que ha descendido tanto física como mentalmente, la auto-conciencia y los valores femeninos de Ermo no han podido alumbrarla para salvarla de la cultura rústica antigua como tía Xiang en *Las Mujeres del Lago de las Almas Perfumadas*. En cambio, con su inercia conservadora y su prejuicio incivilizado, convierte la independencia femenina en una espada de doble filo. La película tiene un final significativo: una noche nevada, en la televisión de Ermo, se está emitiendo la “predicción de tiempo de las ciudades del mundo”. Las imágenes de las metrópolis de todo el mundo aparecen una tras otra. Por lo visto, “el mundo” se ha extendido hasta el pueblo, pero se ve todavía difícil conmover el rincón más profundo del país.

*El Show de la Vida* (2003) dirigida por Huo Jianqi es una película adaptada de la novela del mismo nombre de Chi Li, que se centra en el perplejidad psicológica de las mujeres urbanas. Lai Shuangyang es guapa y lista, y puede ser una creadora de la nueva cultura ciudadana mezclando la antigua cultura urbana con la reforma y la apertura. Está ocupada siempre en el famoso restaurante que lleva ella misma y en cuidar del hermano y del sobrino con sentimientos maternos. No obstante, una mujer moderna divorciada como ella, no puede orientarse tampoco por los cambios culturales. Después de tener relaciones sexuales con Zhuo Xiongzhou, el hombre que le gusta, todo lo que piensa es casarse con él, creyendo que ha elegido a la persona adecuada con mucha prudencia. Shuangyang requiere todavía la relación estructural de la familia tradicional, pero no espera que lo que él quiere sea sólo una amante fuera del matrimonio. El daño que Zhuo Xiongzhou hace a Shuangyang como el representante de la cultura patriarcal consiste en la falta al respeto y a la igualdad con palabras como “yo te ayu-

daré. Yo te mantendré...”, las cuales revelan que en el nuevo contexto lingüístico de la cultura económica, con la excusa de la libertad sexual, todavía permanece la ética de género.

### **3.3. La transición del anti-feudalismo al feminismo**

Puede que en el contexto de los años 90, aparte de unas series televisivas que narran el sufrimiento de la mujer a través de tramas llenas de intrigas y trampas en una gran familia, la narración sobre los traumas sufridos por la mujer en el feudalismo ya no provoquen tanta sensación. Al entrar en el Siglo XXI, con su cultural material y la nueva tendencia de la moda a consecuencia de fenómenos como “las escritoras guapas” y “las Super Grils”<sup>1</sup>, la mujer aparece en la gran pantalla con un carácter más fuerte y duro. Esta actitud dura no significa que las mujeres estén siendo tratadas con absoluta igualdad y que tengan confianza en sí misma, al contrario, las imágenes femeninas expresan un cierto levantamiento del poder femenino de una manera antiestética.

En 2006, *Movimiento Perpetuo* de la directora Ning Ying causó un impacto en los espectadores que nunca habían visto obras con temas parecidos: en la capital Beijing, cuatro mujeres conocidas de mediana edad se juntan para decir palabras soeces, contar chistes groseros, burlarse de los hombres y de ellas mismas. Dice Ning Ying la directora:

---

<sup>1</sup> “Super Grils” era un concurso de canto para concursantes femeninas, organizado por Hunan TV entre 2004 y 2006, uno de los programas de entretenimiento de televisión más visto en la China continental con decenas de millones de televidentes.

*“La motivación para hacer esta película es la indignación por no estar de acuerdo con la imagen de las mujeres orientales en la gran pantalla nacional o extranjera y por no poder identificarme con la imagen femenina de moda ni con su criterio estético.”<sup>1</sup>*

El sexo femenino en esta película deja de encarnarse en las típicas mujeres inocentes o sumisas. Atravesadas por la complicada inestabilidad política, con un doloroso resentimiento hacia los hombres, expresan así su deseo mundano. Su desprecio y sus actos groseros con los hombres son sólo una forma de disimular y desahogarse. Su dolor no tiene origen en la disforia de género como en *Hombre, Fantasma y Amor* (Huang Shuqin, 1987), ni en la opresión machista como en *Hong Yan* (Li Yu, 2005), sino que proviene de la perplejidad sobre su misma existencia. Por ejemplo, Lala, una de las protagonistas enloquece no sólo por la decepción que le producen los hombres, sino más bien por la desesperanza que le trae “la cuestión última” sobre la vida. En vez de cuestionar y criticar el patriarcado de la moral tradicional desde la posición de “la débil bonita”, este tipo de películas feministas deconstruye los mitos masculinos y femeninos de una manera subversiva, mientras los espectadores siguen percibiendo el estado ansioso de la mujer, sin dependencia después de liberarse de “las tres obediencias y las cuatro virtudes”<sup>2</sup>. Desaparece el padre autoritario y se nota cada vez más la humildad y la cobardía del marido. Aunque estas mujeres exitosas se salvan de la dependencia económica y sentimental, viven todavía en un vacío psicológico.

---

<sup>1</sup> Yi Lijing, “Creó Ning Ying la película *Movimiento Perpetuo* por indignación”, *Semanal de Personajes del Sur*, Guangzhou, 08/06/2006.

<sup>2</sup> Véase “tres obediencias y cuatro virtudes” en P. 48-49.

La película de Liu Fendou *Sombrero Verde*<sup>1</sup> no cuenta como una obra feminista, sino que se centra en la dificultad existencial y sentimental masculina. La típica infidelidad masculina en el matrimonio, que aparece en otras películas como en *El Móvil* (Feng Xiaogang, 2003) y *Un Suspiro* (Feng Xiaogang, 2000), se ha reemplazado por la de la mujer. Pero esta traición no es el resultado de la protesta contra el matrimonio arreglado, sino que es algo meramente motivado por el deseo. Y el deseo femenino deja de ser la reclamación implorante tras mucha tolerancia y represión. Se trata de una insolente liberación de la libido, casi desvergonzada. El “poner los cuernos” de la mujer al hombre manifiesta que las familias modernas se desvían de la tradición. Sin embargo, cuando uno de los dos hombres traicionados por la misma mujer se suicida y el otro casi enloquece, expresa una cierta evolución de la moral femenina china: la propuesta anti-feudal en la urbe moderna dejó de limitarse en forma crítica a cuestiones como el Tongyangxi<sup>2</sup> y el matrimonio arreglado. En cambio, ofrece diferentes representaciones culturales del tabú sexual. Desde la descripción sobre la represión sexual femenina hasta la expresión de la confusión y represión sexual masculina, las vicisitudes del cine chino implican la reconstrucción de los valores femeninos y su opresión psicológica en el nuevo contexto cultural.

---

<sup>1</sup> Es un dicho en China: a los hombres que les traicionan en el amor o en el matrimonio, se les llaman hombres que se ponen el sombrero verde.

<sup>2</sup> Véase la nota al pie 1, P.55.

## **Capítulo 4. El feminismo en China comparado con el de Occidente**

La orientación de los valores y la exploración de la solución existencial de la mujer varían lógicamente de un contexto cultural a otro. En contraste con la vehemencia y el ímpetu de los movimientos feministas occidentales, los feministas y el movimiento de la emancipación de la mujer en China han sido siempre bastante moderados. Esto por un lado se debe a la gran influencia de la cultura tradicional nativa en las mujeres; por otro lado, es consecuencia del bajo nivel de emancipación femenina por la trascendencia de la cultura androcéntrica. Comparado con el feudalismo occidental, el chino ha oprimido más fuerte y por más tiempo a la mujer. Enfatizando al extremo las relaciones jerárquicas, no dejaba ningún espacio a concepciones como la individualidad, la libertad, la igualdad, etc.

En cuanto a Occidente donde se creía en general en el cristianismo, es verdad que la religión aboga por la obediencia de la mujer al varón, pero al mismo tiempo se basa en la ideología de que “todos son iguales ante Dios”. Por ejemplo, en una iglesia, no hay diferencia entre los hombres y las mujeres creyentes. Por eso, con la ayuda de la religión, el sexo femenino podía rechazar parcialmente el peso que le impone el patriarcado y participar en los asuntos públicos para sentar las bases culturales para el despertar y la posterior lucha por los derechos de la mujer.

En la cultura occidental siempre ha habido cierta contradicción entre los dos géneros. La teoría del pecado original pone obligadamente a la mu-



jer en la posición del “otro” considerándola como la opositora desde el principio de la civilización. Desde el “feminismo liberal”, el “feminismo socialista”, el “feminismo radical” hasta el “feminismo postmoderno”, el movimiento de emancipación ha atravesado décadas de tormentas para que las mujeres tengan una alta sensibilidad y una conciencia de género. Los movimientos siempre han sido una lucha espontánea y autónoma. Con formular una serie de proposiciones y directrices y atacar una y otra vez a la sociedad patriarcal (por ejemplo la Decimonovena Enmienda a la Constitución de los Estados Unidos en 1918 que otorgó los merecidos derechos), los movimientos feministas occidentales han sido más enconados y tienen una postura clara a la hora de luchar por la igualdad de derechos desde el primer día.

En cambio, a pesar de imponer restricciones morales, la cultura oriental da importancia a la complementariedad entre el confucianismo y el taoísmo, a la unificación entre lo humano y la naturalidad y a la armonía entre el Yin y el Yang. Por lo cual el movimiento de la emancipación de la mujer ha sido relativamente moderado en china.

En la cultura occidental, la relación entre los dos géneros como miembros de la familia implica una actitud antitética. La confrontación entre los dos es directa y visible. En comparación, los valores de los chinos tienden en teoría a armonizar las relaciones interpersonales. Desde los tiempos antiguos, las relaciones familiares de los chinos siempre están cubiertas por un “velo” de sentimientos afectuosos. La mujer juega un papel importante en ello, pero tiene una posición ambigua y engañosa. Si lo vemos desde el punto de vista cultural, en la sociedad tradicional china, la relación entre los dos géneros se presenta con complejidad. A pesar de las reglas sociales o de los códigos morales que deciden la desigualdad de la relación, el orden so-

cial —“los hombres son superiores a las mujeres”— siempre estaba cubierto por el orden político de que “el monarca es la norma de los súbditos”<sup>1</sup>. Además, “la piedad filial es lo primero”<sup>2</sup> y hace que el padre estricto y la madre afectuosa sean nociones binarias complementarias. Por lo tanto, el sexo femenino tiene posibilidad tanto de ocupar la posición dirigente en el ámbito familiar, como de pretender un espacio de existencia e incluso ejercer una influencia lateral en el orden político gracias a la estructura política del estilo “integración del clan y la nación”, aunque la posibilidad es pequeñísima.

Por lo tanto, con la gran influencia de la cultura tradicional, la mujer interiorizaba la mentalidad de “los hombres son superiores a las mujeres” y la transmiten de generación en generación. Aunque la “contaminación” de la cultura patriarcal en los medios de comunicación es una cuestión a nivel internacional, la crítica de este fenómeno, es más débil que la de las mujeres occidentales también, por el conflicto de carácter relativamente sosegado entre los dos géneros en Occidente y la sensibilidad de género de las mujeres chinas.

Bajo la doble opresión del feudalismo y del patriarcado, la mujer china ha ido identificándose conscientemente con la cultura dominante patriarcal y modelándose con el criterio impuesto por el hombre. En la cultura confuciana, el valor del sexo femenino consiste en engendrar a los hijos, cuidar a los padres y al marido. Como la cultura tradicional china considera como un valor supremo el colectivismo, y la conciencia nacional y social ha esta-

---

<sup>1</sup> 君为臣纲 (Jun wei chen gang)—Ban Gu(32-92 d.C.), *Bai Hu Tong· San Gang Wu Chang*, Dinastía Han(57-88 d.C.).

<sup>2</sup> 以孝为先 (Yi xiao wei xian)—Wang Yongbin, *Wei Lu Ye Hua*, 1854 de Dinastía Qing(1644-1912).

do siempre en la posición dominante, lo que menos se permite es que las mujeres pretendan ser reconocidas como tal. Eso también es el porqué en China no se ha formado un movimiento feminista dentro de una defensa de la individualidad de la mujer.

Si el feminismo occidental se basa en prácticas y teorías por iniciativa propia de las mujeres, la emancipación de la mujer en China se diluye la mayoría de las veces en los movimientos revolucionarios generales de la sociedad. Los movimientos feministas occidentales son una liberación de abajo a arriba en la que las mismas mujeres son el sujeto. Mientras que la emancipación de la mujer en China es un movimiento de arriba abajo completamente dirigido por el Gobierno: el primer movimiento que luchó por los derechos de la mujer fue El Movimiento de la Nueva Cultura<sup>1</sup>. Para los precursores (la mayoría eran hombres), la cuestión de la mujer fue un punto de ruptura para abogar por los derechos individuales. Era una época histórica muy especial: como una propuesta acompañada por la Revolución democrática y “la liberación del individuo”, la emancipación de la mujer había sido considerada un tema bastante importante y necesario para la reforma social china; sin embargo, en el inmenso escenario histórico en el que no faltaban “acontecimientos tormentosos”, nunca se estrenó a gran escala ningún movimiento feminista independiente y maduro. A veces se presentaba como un interludio en la historia de la Revolución general, otras veces unos párrafos en las obras de las mujeres escritoras, o una imagen variable en la historia del cine.

---

<sup>1</sup> El Movimiento de la Nueva Cultura, a mediados de la década de 1910 y durante la de 1920, surgió de la desilusión con la cultura tradicional china tras el fracaso de la República de China, fundada en 1912 para hacer frente a los problemas del país.

La fundación de la “nueva China” desde 1949 hizo posible que las mujeres tuvieran los mismos derechos que los hombres en participación política, empleo, educación y salario entre otras cosas. Las mujeres chinas de repente obtenían el resultado equivalente a lo que lograron las mujeres occidentales tras muchos duros esfuerzos. Con una autonomía y auto-conciencia insuficiente, no estaban preparadas para adaptarse a esta nueva posición.

En la China contemporánea, la identidad femenina ha sido una concepción confusa y carente de características sexuales. Cuando vitoreaban al Estado por los esfuerzos que hacía para su emancipación, no se daban cuenta de que en el momento en que se incorporaban al proceso histórico de la “nueva China” como “mujeres liberadas”, se empezaban a desvanecer como género. Porque de allí en adelante, la diferencia entre los dos sexos fue borrada silenciosamente. El reflejo en la vida es que, conscientemente o no, ellas estaban absolutamente de acuerdo con los valores y los conceptos androcéntricos tomando al varón como el ejemplo o el competidor. La igualdad de género se convirtió en la motivación o el objetivo de las mujeres de la “nueva China” al pisar el escenario social. En aquel entonces, tratamientos como “chica de hierro” era un elogio para las jóvenes. La propaganda en los medios de comunicación también pretendía coincidir con el Partido y la Nación integrando el valor y la existencia del individuo al interés del Partido, del pueblo y de la Nación. Hay que reconocer que en ese contexto histórico y esa realidad social, el movimiento de emancipación de la mujer sí que presentó una evolución social y un progreso histórico. Pero debido a la influencia profunda a nivel ideológico del discurso masculino y a la situación real de las mujeres con esta mentalidad tan arraigada, sólo bajo la premisa de que reconocieran las normas dictadas por los valores masculinos, podían conseguir derechos iguales. Además, resulta que el grado de emancipación dependía de lo mucho que cumplieran esas normas.

En este contexto histórico, era muy fácil que la mujer fuera ignorada en los medios de comunicación. Cuando la conciencia nacional y social inhibe la conciencia individual, la ausencia de subjetividad de la conciencia femenina en los medios de comunicación parece lógica. El reflejo en la realidad es que por un lado, el movimiento sin precedentes de la emancipación de la mujer consiguió la liberación espiritual en las mujeres. Por otro lado, la mayoría de las mujeres desconoce todavía su identidad sexual. Esto condujo a que, a partir de ahí, las mujeres chinas tuvieron que esforzarse a largo plazo por el despertar y el desplegar de la conciencia de subjetividad durante décadas. Si los derechos que tienen ahora las mujeres occidentales son el resultado de una lucha dura y larga, los derechos de las mujeres chinas son otorgados. Lo cual explica su escasez de conciencia grupal y de género para reaccionar con resistencia ante el discurso patriarcal en los medios de comunicación masivos.

El problema no consiste en si es necesario este proceso “legal”, sino en la falta de una revolución cultural feminista acompañada por la emancipación real de la mujer. Una vez que fueran confirmados y protegidos de forma jurídica la liberación de la mujer y la elevación de su posición política y económica, la emancipación de la mujer ya se dio por finalizada en el discurso dominante de la China moderna. El discurso histórico autoritario dividió los relatos sobre la mujer en dos etapas incompatibles e inconciliables con un método especial: “la sociedad vieja y nueva son dos mundos radicalmente distintos”, “la sociedad vieja convierte al humano en fantasma, la sociedad nueva al revés”. Entre 1949 y 1979, etapa especial de la historia contemporánea china, la única narrativa que existía sobre la mujer era que sólo fue en la “vieja china” oscura cuando la mujer sufría la esclavitud y la humillación y que estaba perdida, dolorida, impotente y desesperada. Pero sabemos que esto no es una tragedia impuesta exclusivamente a la mujer,

sino una situación miserable en la que estaba oprimida toda la Nación. En consecuencia, la descripción de la tragedia femenina se convirtió en la referencia más apropiada de la miseria de todo el público trabajador. Una vez que el Partido comunista le (les) alumbrase el cielo con su esplendor, el amargado destino de la mujer pasa página para siempre.



## **Parte II. La visión de la mujer en el cine de la Revolución en la “nueva China” (1949-1978)**





A diferencia de los levantamientos de campesinos y los cambios de las dinastías en la historia china, la Revolución dirigida por el Partido Comunista estaba destinada a conseguir la independencia nacional y la liberación del pueblo con el marxismo-leninismo como base teórica para constituir un sistema revolucionario anti-feudal. Pero conceptos y términos modernos tales como “proletariado”, “lucha de clase” y “comunismo” tenían que introducirse a través de formas culturales tradicionales para que este lenguaje misterioso y desconocido fuera entendido por una sociedad que había sido feudal durante más de dos mil años. Mao Zedong aprendió de la lección histórica del fracaso de la Revolución de Xinhai<sup>1</sup>, la cual se desligaba de las masas. Se dio cuenta del valor y la influencia de las formas culturales tradicionales y abogaba en “la época de Yan’an”<sup>2</sup> por las formas propagandísticas vulgares en vez de las demasiado “cultas y refinadas”.

La mayoría de las investigaciones sobre el cine chino después de la fundación de la “nueva China” lo divide generalmente en “los 17 años (1949-1966)”, “la Revolución Cultural (1966-1976)”, “la nueva época (1976-1999)” y “la época actual (después del 1999)”.

Entre el 1949 y 1979, China vivió una serie de tremendas calamidades. Primero el Movimiento Anti-derechista en el año 1957, que consistió en una serie de campañas dirigidas a purgar individuos considerados como “derechistas” dentro y fuera de China. Luego el Gran Salto Adelante, una campaña de medidas económicas, sociales y políticas implantadas por el

---

<sup>1</sup> La Revolución de Xinhai, también conocida como Revolución china de 1911, es el nombre dado a la rebelión contra la última dinastía imperial china, la dinastía Qing, que llevó al establecimiento de la República de China.

<sup>2</sup> “La época de Yan’an” se refiere a los 13 años (1935-1948) que estuvo el PCCh en el norte de Shaaxi después de la Larga Marcha desde Jiangxi.

Partido Comunista entre 1958 y 1961 con el objetivo de transformar la economía agraria china en una sociedad comunista a través de la rápida industrialización y colectivización. A continuación, la Gran Hambruna China entre 1958-1961, la cual provocó 15 millones de muertos en este período según las estadísticas del gobierno. Y por último, la Gran Revolución Cultural. Durante más de 20 años de paralización económica y carencia material, con el añadido de la persecución contra la libertad de expresión, la industria del entretenimiento estuvo totalmente controlada por los 8 Yangbanxi<sup>1</sup> y planificada por Jiang Qing, la esposa del presidente Mao Zedong.

A principios de la “nueva China”, después de sufrir una nacionalización completa, la industria cinematográfica empezó a realizar la adaptación de los relatos tradicionales sobre la mujer para ilustrar a las masas construyendo una “fábula” femenina. Y de esta manera, construye la relación de pertenencia del individuo a la clase y la relación de obediencia del mismo al Partido político. En este período histórico específico, aunque el relato revolucionario sobre la mujer asumía la función de servir la ideología dominante, la imagen de las mujeres revolucionarias era sólo el símbolo de la nación/clase en lugar de ser narraciones sobre el propio sexo femenino. En todo el cine chino entre 1949-1978 no había ninguna película que fuera realmente sobre la mujer, ni mucho menos películas feministas que profundizaran en el valor individual. El relato revolucionario sobre la mujer estaba integrado en el más amplio discurso de la liberación de clase y la verdadera emancipación de la mujer estuvo cubierta ingeniosamente por la tonalidad principal de la época. Podemos decir que en dicho período la mujer china

---

<sup>1</sup> Yangbanxi es la ópera revolucionaria u ópera modelo. Se la consideraba revolucionaria y moderna en términos de características temáticas y musicales, en comparación con óperas tradicionales. Muchas de ellas fueron adaptadas al cine.

logró la liberación de clase, pero su liberación individual no ha entrado en la visión del cine hasta después de 1978.



## Capítulo 1. El relato sobre la mujer en el cine de la “vieja China”

Como el único sentido de la existencia de las mujeres en la sociedad feudal eran el marido y los hijos, las madres viudas han sido muy veneradas a pesar de que la mujer estaba todo el tiempo en una posición inferior. Bajo el código moral de las “tres obediencias”<sup>1</sup>, la mujer depende totalmente del marido cuando está vivo y si muere, cría al hijo por sí sola esperando que él triunfe en el examen imperial<sup>2</sup>, que es la única manera de conseguir respeto y reconocimiento social. En los cuentos clásicos de “la madre viuda educa al hijo”, la mayoría de los hijos consiguen ser seleccionados por el gobierno imperial y tener éxito político. Es un agradecimiento a la educación maternal y sobre todo una cierta compensación psicológica para la madre. Por ejemplo “la Dama Zheng educa al hijo”<sup>3</sup>, historia popular en los tiempos de la Dinastía Sui<sup>4</sup>. La Dama Zheng sólo tenía 20 años cuando su marido murió y sus padres le intentaban convencer que se casase en segundas nupcias. Pero les dijo que prefería cortarse las orejas y el pelo a cumplir su orden. Tal como lo esperaba, el hijo de Zheng hace que los esfuerzos de la madre no sean en vano y asciende a magistrado.

---

<sup>1</sup> Véase “tres obediencias y cuatro virtudes” en P. 48-49.

<sup>2</sup> El sistema de examen imperial chino se practicó en la China imperial entre los años 606 y 1905 y consistía en una serie de pruebas que servían para seleccionar a los candidatos a funcionarios. Las pruebas representaban el camino más corto para ascender en la escala social y por tanto representaban también un objetivo fundamental para los miembros de las clases cultas.

<sup>3</sup> Liu Xiang, *El Libro de Dinastía Sui · La Biografía de Mujeres Ejemplares*, 18 a.C.

<sup>4</sup> Dinastía Sui (581-618) siguió a las Dinastías Meridionales y Septentrionales y precedió a la dinastía Tang en China.

Estas historias tienden a convencer a las mujeres que pierden al marido que para vivir una vida lujosa y dejar su nombre escrito en la historia, el único remedio es seguir viuda criando al hijo y esperar a que se haga mayor y triunfe en la sociedad. El modo de vida que se presenta en este tipo de narraciones se convierte en un espejo donde pueden verse reflejadas las madres viudas de la vida real y en un sustento espiritual donde encontrar apoyo espiritual.

Pero las historias de las madres viudas no tratan sólo de criar al hijo con mucha dificultad y esperar a que triunfe en el examen imperial<sup>1</sup>. También enseñan al hijo a no dudar en morir para defender el poder imperial. Por ejemplo, la madre del gentilhomme Wang Sungu en los Reinos Combatientes<sup>2</sup>, le reprocha al hijo el volver a casa antes de encontrar al rey desaparecido en las guerras<sup>3</sup>; La Dama Sun, la madre del Magistrado Yu Tan en la Dinastía Jin, quien incita al hijo a reprimir las rebeliones incluso vendiendo sus propias joyas y enviando a los nietos al frente; Y la madre de Yue Fei<sup>4</sup> con su muy conocida historia del tatuaje en la espalda del hijo. Estas madres no sólo practican la norma de castidad de que “una mujer no se casa con dos hombres en su vida”, sino también inculcan a los hijos la idea de “un cortesano no da su lealtad a dos monarcas”<sup>5</sup>. Se caracterizan por una lealtad ab-

---

<sup>1</sup> Véase nota al pie 2. P. 115.

<sup>2</sup> El periodo de los Reinos combatientes (Siglo V a.C-221 a.C.) tuvo lugar en la franja de tiempo que comenzó en algún momento del siglo V a. C. y que acabó en la unificación de China por la dinastía Qin.

<sup>3</sup> Historia que proviene de *Zhan Guo Ce* (Estrategias de los Reinos Combatientes)-*Qi Ce VI*, un clásico de la historiografía china, ordenado por Liu Xiang entre el siglo I y III, Con respecto a la autoría, es muy probable que no sean ni de una misma época ni de un mismo autor.

<sup>4</sup> Véase nota al pie 2 de P.79.

<sup>5</sup> 一女不嫁二夫 (Yi nü bu jia er fu), 一臣不忠二主 (Yi chen bu zhong er zhu), *Crónica de Zuo· Zhuang Gong: año catorce*, tradicionalmente atribuido a Zuo Qiuming en el período de Primavera y Otoños (722 a.C.-481 a. C.).

soluta hacia el monarca y un talante patriótico. Los hijos criados y educados por ellas no dudan en sacrificarse por la corte, y cuando el poder imperial se encuentra en crisis, las madres no sólo alientan a los hijos a defender el régimen monárquico reprimiendo levantamientos, incluso ellas mismas se levantan para contribuir como la madre de Yu Tan.

Estas narraciones forman parte del “Aparato Ideológico del Estado” y presentan un patrón de conducta para la mujer con el fin de estructurar la ideología y los valores. Durante siglos, los gobernantes feudales unían ingeniosamente las historias populares de las madres viudas con la ideología feudal o, mejor dicho, infiltraban la idea de lealtad ciega utilizando el destino de las madres viudas. Era uno de los medios más eficaces para el mantenimiento del código moral feudal garantizando el funcionamiento totalmente estable de la sociedad feudal durante más de dos mil años.

Aparte de las madres viudas, en la cultura china existen mujeres que van al campo de batalla de parte del marido/padre. Además de Hua Mulan<sup>1</sup>, en la historia de “Las Amazonas de los Yang” de la Dinastía Song, nada más casarse y entrar en la familia Yang, She Saihua empieza a apoyar a su marido en su labor como guardia de la frontera y a preparar a los hijos y nietos con el entrenamiento de artes marciales para servir al país. Luego de la muerte de los varones de la familia, She Saihua encabeza a 12 viudas en el campo de batalla del oeste porque no quedaba ningún varón en casa y la orden del poder imperial no se podía contravenir; Hua Mulan se presenta en el campo de batalla sustituyendo a su padre porque “el padre no tiene hermanos y Mulan tampoco”. Aunque parece protagonista de las historias, la mujer en realidad no es el sujeto de las mismas. Están destinadas dentro del

---

<sup>1</sup> Véase nota al pie 4, P. 10.



discurso patriarcal a convertirse en una representación simbólica que sirve para la difusión de la ideología de la clase gobernante.

La semiótica cree que todo texto narrativo contiene una estructura profunda significativa, la cual en el caso de estos textos sobre la mujer, consiste en las “codificaciones” ideológicas del feudalismo tales como “el monarca es la norma de los súbditos”, “el marido es la norma de la mujer” y “el padre es la norma de los hijos”<sup>1</sup>. Durante más de dos mil años de feudalismo, los gobernantes no dejaron de construir esta relación imaginaria entre la familia y la patria mediante las historias de las madres viudas. Estas narraciones se pasaban de generación en generación en forma hablada o cantada, de óperas y de cantos y así ha entrado a formar parte del “Aparato Ideológico de Estado” que hace que el público se gobierne a sí mismo de acuerdo con las normas de la clase dominante. Como cree Simone de Beauvoir, casi no hay ningún otro mito que favorezca tanto a la clase gobernante como el mito femenino: defiende todos sus privilegios y hasta sus deficiencias.

### **1.1. Continuación de la tradición: la perpetuación del mito de “la madre viuda educa al hijo”**

La primera película de drama en ser relativamente completa y madura en el aspecto artístico en la historia del cine chino que hemos citado antes es *El Huérfano que Salva a Su Abuelo* (Zheng Zhengqiu, 1923)<sup>2</sup>, la cual

---

<sup>1</sup> Bai Hu Tong· San Gang Wu Chang, Dinastía Han (57-88 d.C.).

<sup>2</sup> Véase *El Huérfano que Salva a Su Abuelo* (Zheng Zhengqiu, 1923), P. 81.

presentó a la madre viuda de la sociedad feudal con vestidos de cuello alto y mangas estrechas de la época de La República China y así se creó la primera imagen de la madre viuda en la historia del cine: Yu Weiru.

Esta película causó sensación por toda China y triunfó comercialmente, tanto que salvó a la Compañía de Films Mingxing<sup>1</sup> y fue un punto de inflexión para la industria cinematográfica que había estado en depresión.

*“Si no hubiera sido por 《El Huérfano que Salva a Su Abuelo》, la Compañía de Films Mingxing no habría sobrevivido y tampoco se habría abierto la salida en el mercado de las islas del sudeste asiático, ni habría tenido el crecimiento sucesivo la industria cinematográfica china de hoy día. ¡Por eso El Huérfano que Salva a Su Abuelo es la página más importante en la historia del cine chino!”<sup>2</sup>*

Pero hablando más concretamente, era el modelo de los relatos sobre la mujer el que acercó la película al espectador e hizo que se arraigara la cinematografía que procedía de Occidente en China.

La sociedad feudal china consideraba las segundas nupcias de una viuda como una ofensa para la moral pública. El cuento folklórico chino “la Señora Meng Jiang<sup>3</sup> que recorre mil kilómetros en busca de su marido” ilus-

---

<sup>1</sup> Compañía de Film Mingxing, fundada en Shanghai por Zhang Shichuan, fue una de las más grandes compañías de producción durante los años 1920 y 1930 en el período de la República.

<sup>2</sup> “La experiencia de 12 años de la Compañía de Film Mingxing y el proyecto nuevo para el futuro”, *Almanaque del Cine Chino* (1934), Asociación de la Educación y Cine.

<sup>3</sup> Meng Jiang Nü, es un cuento chino con muchas variaciones. Las versiones posteriores cuentan sobre la dinastía Qin, cuando el marido de Meng Jiang fue enviado como mano de obra para construir la Gran Muralla China y Meng Jiang abandonó la casa para llevarle ropa de invierno. Por desgracia, en el momento en que llegó a la Gran Muralla, su marido

tra muy bien la virtud moral de “ser fiel al único marido hasta la muerte”<sup>1</sup> y sirvió de modelo para “la señora casta”, “morir por el marido” y para las generaciones posteriores.

En *El Alma de Yuli* (Zhang Shichuan, Zheng Zhengqiu, 1924)<sup>2</sup>, de la que hemos hablado anteriormente, el amor entre la viuda Li Niang y He Mengxia hubiera podido tener un trasfondo progresista y anti-confuciano. Sin embargo, Li Niang vuelve finalmente al mandato del código moral de “ser fiel al único marido hasta la muerte” terminando su vida por la unión entre He Mengxia y otra mujer. La película no pudo finalmente dejar al descubierto la esencia de los códigos feudales que devoran el espíritu de las mujeres: hasta el suicidio se convierte en una solución.

Chen Suzhen en *Madre* (Shi Hui, 1949) era la mujer de un hombre rico. Pero se arruinó la familia por fracasos de negocios y el marido licenciado se suicidó. A Chen Suzhen no le queda más remedio que mudarse a un barrio marginal con el hijo y la hija donde todo está lleno de basura y aguas residuales. Chen Suzhen mantiene a la familia empeñando joyas y trabajando, pero aun así, la hija pequeña muere por falta de dinero para el médico. A partir de ahí, ella pone toda su esperanza en el hijo Liu Dawei ahorrando todo lo que puede para pagar sus estudios. Hay una escena en la que lleva su único abrigo a la oficina de empeño en un día nevado para pagar la tasa de las prácticas del hijo. Cuando el hijo se lo impide, dice Chen: “Yo puedo con todos los sufrimientos siempre que estudies duro. Mamá sólo confía en ti, en que puedes cambiar nuestra casta, incluso mejor que cuando tu padre

---

ya había muerto. Se echó a llorar con tanta amargura que una parte de la Gran Muralla se derrumbó, dejando al descubierto los huesos de él.

<sup>1</sup> 从一而终 (Cong yi er zhong), tradición oral.

<sup>2</sup> Ver P.20.

estaba vivo. Así mis sufrimientos no son en vano. Recuerda lo que te digo, mi buen hijo.”

A pesar de la miseria en la que vive, Chen Suzhen no se olvida de la vida lujosa del pasado. Una vez que Liu Dawei se gradúa de la universidad de medicina, Chen le dice enseguida que ahorre para mudarse de los barrios marginales aunque la idea de Liu Dawei es quedarse en el barrio para ayudar a mejorar la salud de la gente pobre.

*La madre: “Dawei, ¡me voy de aquí! Piensa cómo he pasado todos estos años mientras estudiabas en el colegio, en el instituto y en la universidad. Quería que estudiases medicina para que nos cambiases la situación, incluso mejor que cuando estaba vivo tu padre. Ahora que estás a punto de ser médico, me estás diciendo esto. ¿Qué quieres que diga yo?”*

*Hijo: “Mamá, no puedo dejarte ir. ¡Puedes castigarme! ¡Pégame!”*

*Madre: “Dawei, ¿por quién tuve tantas canas?”*

*Hijo: “¡Por mí!”*

*Mdre: “¿Por quién sufro hambre y frío?”*

*Hijo: “¡Por mí!”*

*Madre: “¿Entonces harías algo por mamá?”*

*Hijo: “Hago lo que quieras que haga.”*

*Madre: “¿Verdad? Estos días les pido el favor de prepararte una clínica a los de He y ¡nos mudamos de este lugar miserable!”*

El relato tradicional sobre la mujer proyecta el valor femenino en sus hijos, como dice un dicho antiguo chino, “una madre es noble cuando su hijo es noble”<sup>1</sup>. La película no hace nada más que repetir el cuento de la sociedad feudal de “la madre viuda educa al hijo”: la madre viuda obedece la norma de castidad y cría al hijo por sí sola —el hijo triunfa en la sociedad— la madre recupera la fama y la vida merecida. La película contiene un tono patriarcal bastante marcado: el marido de Chen Suzhen que trata de recuperar la casa lujosa por medio de la esposa es un ausente que realmente está presente (aunque haya muerto, sigue su discurso); Liu Dawei es un “buen hijo” que cumple el dicho “el padre es la norma del hijo”, quien renuncia al ideal de servir a los pobres con sólo ver las lágrimas de la madre.

Estas películas llenas de advertencias morales todavía consideran a la mujer como un símbolo de la moral feudal. Por muy satisfactorio que sea el desenlace de estas narraciones, la mujer sigue siendo una ofrenda espléndida para realzar el concepto de honor vinculado a la castidad.

## **1.2. La deconstrucción y la reformulación de “la madre viuda educa al hijo” en las películas marxistas**

Tras el Movimiento de la Nueva Cultura de “4 de Mayo”<sup>2</sup> de 1919, a medida que se difundía cada vez más el marxismo, los cineastas marxistas incluyeron nuevos valores en la narración sobre la mujer. Partiendo del punto de vista de la emancipación de la mujer, empezaron a presentar las cues-

---

<sup>1</sup> 母以子贵 (Mu yi zi gui), tradición oral.

<sup>2</sup> Véase nota al pie 1, P.15.

tiones sociales con más profundidad y diversidad con el fin de señalar que la solución para cambiar las situaciones de las mujeres no consiste en la suerte de tener un hijo exitoso o tener la ayuda de una buena persona, sino que ahora, la conciencia social tiene un papel determinante en la visión de la mujer.

El confucianismo siempre ha venido destacando el “entrar en la sociedad activamente” y el principio de que “la literatura es un medio para difundir la esencia del confucianismo”<sup>1</sup>. Los intelectuales clásicos compartían el mismo ideal de poder enmendar y normalizar el modo de subsistir y actuar de la gente colocando la literatura en una posición de "salvador". El cine tampoco ha podido ser excepción. El primer cortometraje de china *Morir por el Matrimonio* (Zhang Shichuan, Zheng Zhengqiu, 1913) se centró en la costumbre del matrimonio arreglado en la ciudad Chaozhou. En la película, ignorando lo que piensan los hijos, los padres de dos familias empiezan recurriendo a un casamentero y tras una serie de protocolos y costumbres innecesarias, acaban juntando una pareja que ni se conocen hasta que van al tálamo nupcial. Con un tono satírico, criticaba el sistema matrimonial del feudalismo chino. Podemos decir que desde su nacimiento, el cine chino estuvo destinado a heredar la tradición cultural de preocuparse por temáticas relacionadas con la subsistencia del pueblo y esto corresponde a la filosofía confucianista a “entrar en la sociedad activamente”.

Tomamos como ejemplo tres películas de las que hemos hablado antes, *Madre de Un Burdel* (Cheng Bugao, Zheng Zhengqiu, 1930), *Diosa* (Wu Yonggang, 1934) y *Nueva Mujer* (Cai Chusheng, 1935).

---

<sup>1</sup> 文以载道 (Wen yi zai dao), Zhou Dunyi, *Tongshu · Wenci*, Dinastía Song (960-1279).

Puede que *Diosa* sea la obra más significativa en los tiempos del cine mudo chino por su contenido ideológico y artístico. Con altas expectativas sobre el hijo, la madre viuda Señora Ruan decide que él vaya a recibir una buena educación en el colegio y, al no disponer de recursos, no tiene otra opción que vender su cuerpo secretamente para pagar los estudios del hijo. Pero cuando se enteran los padres de los compañeros del colegio de que es el hijo de una prostituta, todos exigen al colegio que le expulsen. Al mismo tiempo, un hombre que abusa de la Señora Ruan desde hace tiempo, le roba todo el dinero que ha ahorrado para su hijo. La Señora Ruan no puede aguantar más, coge una botella de alcohol y le mata de un golpe en la cabeza. Así, la Señora Ruan entra en prisión y pierde a su hijo.

Al igual que la Señora Ruan, Li Miaoying en *Madre de Un Burdel* (Cheng Bugao, Zheng Zhengqiu, 1930) también vende su cuerpo para apoyar los estudios de la hija. La hija está cada día más orgullosa por su éxito en el colegio pero no puede aguantar la humillación de ser expulsada del instituto por ser hija de una madre prostituta. La rencorosa Xiaofeng abandona la casa dejando a la pobre madre preocupada. En busca de la hija, la madre se cae en el río sin querer y acaba en el hospital diciendo el nombre de la hija día y noche. Su historia sale en los diarios y los compañeros de trabajo convencen a Xiaofeng de que está cometiendo un error enorme. Llegan a reconocer que tiene una Gran Madre y vuelve a su lado al final.

Las dos protagonistas tienen experiencias muy parecidas: son madres afectuosas y humildes prostitutas a la vez; el hijo o hija de ambas está expulsado del colegio. Pero los desenlaces de las dos películas contrastan porque la Señora Ruan no tiene un final “feliz” como Li Miaoying. Con una reconstrucción de la tradicional “madre viuda educa al hijo”, Wu Yonggang, el director de *Diosa*, hizo que esta película tuviera un brillo particular por su perspicacia y su valentía para romper con la narrativa tradicional.

Basada en la historia de Ai Xia, una actriz y editora que se suicidó, *Nueva Mujer*<sup>1</sup> creó la imagen de una “nueva mujer”, Wei Ming, que está influenciada por el espíritu del “4 de mayo”<sup>2</sup> y es independiente. Se puede decir que el papel de Wei Ming está cargado de múltiples sentidos. Resiste y lucha muy duro por intentar salir de la opresión femenina poniendo la esperanza en sí misma aunque todo resulta en vano tras darse cuenta de que las circunstancias que la rodean están llenas de traición, calumnia y castigo. Una y otra vez, cae en la desesperación sin poder abrirse camino dentro de la rigidez del orden patriarcal. Si una mujer intelectual como Wei Ming tiene experiencias tan trágicas, en el caso de mujeres que se encuentran en la clase inferior de la sociedad estas situaciones se agravan.

El destino desgraciado de madres viudas como la Señora Ruan y Wei Ming no sólo se debe a su rebeldía contra una sociedad cerrada, sino también por su transgresión del orden patriarcal. Aunque es por la necesidad de la supervivencia, la prostitución no obedece al principio de castidad del código moral feudal. Siendo madres, no son privadas de su deseo de ser una verdadera mujer. La pérdida de la castidad puede tocar el punto más sensible del código moral, y por lo tanto, el castigo más grave que reciben las transgresoras de este código potente y dominante es perder a los hijos: se lleva el viejo director al hijo de la Señora Ruan después de su encarcelamiento y la hija de Wei Ming muere de enfermedad por falta de dinero.

En el desenlace de *Diosa*, la cámara enfoca la celda de la Señora Ruan. No es que quiera mostrar el agobiante y pequeño espacio, sino que revela, con un lenguaje visual que suele usar el cine de tema social, el doble encarcelamiento físico y psicológico que sufre la mujer desde siempre.

---

<sup>1</sup> Ver en P.46 la sinopsis.

<sup>2</sup> Véase nota al pie 1, P.15.



También, cuando levanta la Señora Ruan la cabeza y ve la imagen de la cara del hijo en la pared oscura, aparece el texto: “La vida silenciosa en la cárcel es el único consuelo para ella. En sus pensamientos, su hijo tendrá un futuro brillante.”

A pesar de la deconstrucción que hace el cine marxista del desenlace satisfactorio de la narración tradicional de las historias de “la madre viuda educa al hijo”, no ha evitado la “codificación” de la imagen del prototipo. Al mismo tiempo, manifiesta que la desgracia de la Señora Ruan y Wei Ming no la produce una sola persona mala o unos factores circunstanciales, sino que es debido a la falta de justicia en la sociedad. Como dice el director de *La Felicidad de la Madre* (Shi Dongshan, 1926): “El objeto de la emancipación de la mujer no es el hombre, ni su marido, ni tampoco sus pobres niños, sino este sistema social irrazonable y los que no se preocupan por los ‘débiles innatos’ y que dominan imperativamente el sistema.”<sup>1</sup>

A raíz de la terminación de la última Dinastía, en Shanghai, el centro de la creación cinematográfica y de la cultura popular, el gusto de los ciudadanos estaba influido principalmente por la escuela de “patos mandarines y mariposas”<sup>2</sup>. Entre las novelas y las revistas de moda en aquel entonces se difundían una serie de relatos en torno a la vida de la prostituta y naturalmente, aparecían unas imágenes femeninas en el cine que correspondía a las características de las mujeres modernas y encajaban con la estética femenina urbana en los años 20 en Shanghai. Pero el cine marxista no tomaba la ima-

---

<sup>1</sup> Shi Dongshan, “Cómo se creó ‘el nuevo resentimiento de la esposa’”, *Años del Cine*, Editorial de Años del cine, Shanghai, 1948, vol I, No. 1.

<sup>2</sup> La Escuela de patos mandarines y mariposas es un movimiento literario chino nacido a finales del siglo XIX, floreciente hasta finales de la década de 1930. En la mayoría de estas obras se describían historias de amor entre hombres talentosos y bellas mujeres.

gen de las prostitutas como espectáculo para satisfacer la curiosidad ni como medio para satisfacer el deseo masculino.

En primer lugar, ha hecho una deconstrucción del prototipo de la madre viuda tradicional con un desenlace no satisfactorio. Por ejemplo la muerte de Wei Ming y su hija y el encarcelamiento de la Señora Ruan y la separación de su hijo.

Segundo, en estas películas que tienen una inclinación progresista se remodelaba la imagen de la madre viuda: en lugar de ser propiedad particular de un único hombre y una madre con el aura de las “tres obediencias y cuatro virtudes”<sup>1</sup> de arriba a abajo, pasa a ser una mujer que vende su sonrisa y su cuerpo. Quedan al descubierto sus verdaderas cualidades además de poderse ver una profunda preocupación humanística. La felicidad que se ve en la cara de la Señora Ruan cuando abraza al hijo y cuando ella le imita los movimientos del ejercicio físico, no deja de dotarle del espléndido brillo de la maternidad. Incluso al entrar en la cárcel, le dice al director que la viene a visitar: “Cuando se haga mayor mi hijo, dile que su madre ha muerto. Que no sepa que tiene una madre así”. Por el futuro del hijo, puede renunciar hasta al derecho de ser madre e incluso negar su propia existencia. La película no trata la imagen de la prostituta como persona descarada y crapulosa, sino como una parte de la clase oprimida y explotada quien merece la compasión de todo el mundo y un punto de crítica al sistema social.

Por último, el relato sobre la mujer en el cine marxista presentaba profundamente el mundo interior del personaje de doble identidad/personalidad (una madre viuda que es prostituta también) desde el punto de vista humanístico y con una clara conciencia acusatoria. Toma la tragedia de las muje-

---

<sup>1</sup> Véase “tres obediencias y cuatro virtudes” en P. 48-49.

res como la prueba de la inhumanidad de la moral feudal y la acusación apunta directamente a la sociedad injusta. Pese a la carencia de profundidad en la representación de la lucha y el dolor del sexo femenino y que tampoco se pudo superar el poder patriarcal para amenazar el orden social de género, el cine primitivo de china ha acercado la imagen de la mujer a la visión cultural de las masas.

### 1.3. Los relatos sobre la mujer en las crisis nacionales

Al sonar los disparos del Incidente Lugouqiao<sup>1</sup>, la liberación individual de la mujer parecía de poca importancia dentro del panorama nacional, por la invasión japonesa y la situación de supervivencia nacional. Los cineastas se dieron cuenta de que las imágenes como la Señora Ruan y Wei Ming ya no podían paliar la angustia del público y lo más urgente era propagar la conciencia de salvar a la nación. A medida que se retiraban “las nuevas mujeres del 4 de mayo” del escenario histórico, aparecieron “las mujeres de la guerra de resistencia”.

Por ejemplo la imagen de Afeng en *Hijos e Hijas en Tiempo de Tormenta* (Xu Xingzhi, 1935), una refugiada en Shanghai con su madre: después de asistir a un curso de baile, acaba como actriz actuando por todas partes propagando la conciencia de resistencia antes los invasores y el patriotismo en el público. Especialmente, el tema musical *Marcha de los Vo-*

---

<sup>1</sup> El incidente Lugouqiao, también conocido como el incidente del Puente de Marco Polo, ocurrido el 7 de julio de 1937, marcó el inicio de la Segunda guerra sino-japonesa entre el Imperio del Japón y la República de China.

*luntarios* compuesto por Tian Han y Nie Er fue elegido como el himno nacional después de la fundación de la “nueva China”.

La Señora Ye en *Jugueticos* (Sun Yu, 1933) se ganaba la vida haciendo juguetes de madera de bambú. Pero las guerras entre los señores de la guerra destruyeron su hogar y mataron al marido de la Señora Ye. Entonces huyó a Shanghai con la hija y los vecinos y siguió con su pequeño negocio de juguetes. Aunque era sólo una refugiada, la Señora Ye tenía su manera de animar a la gente cuando explotó la Batalla de Shanghai<sup>1</sup>: le dice a los compradores de sus aviones y naves militares de juguete que “si todos nos unimos en vez de ser egoístas, ¡seguro que miles de aviones y naves de verdad podrán fabricarse!” Un año después de la muerte de su hija por los bombardeos de la guerra vendiendo juguetes en la calle, un niño viene a comprar:

*Ye: “Pequeño caballero, ¿qué ropa es la que llevas?”*

*El niño: “Es el uniforme de niño explorador porque cuando me haga mayor voy a salvar China.”*

*Ye: “¿Vienes con tu madre? ¿Dónde está?”*

(El niño señala el coche que le espera y saca dos monedas.)

*Ye: (empuja ligeramente la mano del niño meneando la cabeza) “¡Los aviones se regalan...a los que salvan China!”*

---

<sup>1</sup> La batalla de Shanghái fue un breve conflicto armado ocurrido entre el 28 de enero y el 3 de marzo de 1932 entre el ejército de la República de China y el Ejército Imperial Japonés, años antes del comienzo de las hostilidades a gran escala en 1937 de lo que sería conocido como la Segunda guerra sino-japonesa.

(El niño hace un saludo militar, y sorprendentemente la Señora Ye le devuelve otro igual)

En este momento, suenan los petardos del año nuevo. La escena de la batalla llena de bombardeos viene a la cabeza de la perturbada Señora Ye y cree que el ejército japonés está atacando otra vez. Se echa a gritar como una loca en la calle: “¡Otra vez guerra! ¡Vienen los enemigos! ¡Cañones, bombas, bombas!...” La música de la Shanghai nocturna para bruscamente y se crea un pánico tremendo en la multitud. Luego la gente se da cuenta de que es una falsa alarma, pero la Señora Ye sigue gritando: “¡Atacan los enemigos! ¡Vamos a pelear juntos! ¡Los soldados, rápido! ¡Matad a los enemigos, rápido!” al escucharlo la gente, que se encontraba disfrutando de la noche de Shanghai, baja la cabeza avergonzada y aplaude a la Señora Ye.

Después de que Shanghai fuera ocupado por los japoneses, las películas que contenían elementos anti-japonés estaban controladas estrictamente por las autoridades de entonces. Con el apoyo y los esfuerzos de los progresistas, se llevó a cabo el rodaje de *Mulan Se Une Al Ejército* (Bu Wancang, 1938). Esta película no subraya la motivación por la que Mulan se une al ejército (por su padre), ni la tristeza de su despedida de la familia, sino que se centra en el tema de su lealtad por la patria ante la crisis de supervivencia nacional, para aludir a la realidad actual. Sobre todo cuando la familia de Mulan recibe la carta del reclutamiento militar, la conversación entre el padre y la madre es significativa.

*Padre: “Seguro que pasó algo en las fronteras y me reclutan. Esta vez me uno al ejército, lo que no sé es si volveré vivo. Así que te toca a ti cuidar de la familia.”*

*Madre: “Eres mayor y todavía no te has recuperado de tu enfermedad. ¿Cómo vas a sobrevivir a lo duro que es la guerra? ¿Cómo te voy a dejar hacer eso?”*

*Padre: “La patria mantiene a un soldado por años y lo usa por un rato. Ahora que lo necesita, todo el mundo debe ir a pelear por ella. Encima yo siempre me he alimentado gracias a la patria, no es nada razonable quedarse en casa. Por mí no hay problema. Lo único que me preocupa es la familia.”*

*Madre: “¡No entiendo por qué nos dan guerra sin ningún motivo de verdad!”*

*Padre: “¡Son atacadores, qué más te puedo decir!”*

Esta película aludía a la actualidad de la invasión japonesa citando la historia antigua. A pesar de lo conocida que es la historia, esta película causó sensación entre los espectadores y marcó un nuevo récord al proyectarse durante 85 días seguidos. Por lo visto, la historia de que la protagonista lucha heroicamente contra los enemigos concuerda con el tenso ambiente por la resistencia a la invasión japonesa.

De hecho en aquella época las condiciones para llevar a cabo una película eran extremadamente malas por la escasez de fondos y de tiempo. Especialmente con el género de la guerra de resistencia, los cineastas corrían el riesgo de ser perseguidos. En consecuencia, la mayoría de las películas estaba hechas con prisa y defectos artísticos: les faltaban la minuciosa descripción psicológica de los personajes y una reflexión más profunda sobre la guerra. Aunque la calidad de las obras se vio afectada en cierta medi-

da, estas películas jugaron bien su papel de incitar el entusiasmo del público para salvar la nación y enfrentarse a la crisis nacional.

## **Capítulo 2. El origen y la estructura de los relatos sobre la mujer en el cine de la Revolución**

En los comienzos de la “nueva China” después de su fundación, el gobierno chino realizó una reforma para convertir las productoras audiovisuales privadas en propiedad estatal. Se puede decir que esta fue una medida razonable en esa época específica y permitió que el relato de la mujer revolucionaria fuera garantizado y apoyado por el sistema. Pero al mismo tiempo, se generaron muchas limitaciones, sobre todo cuando el cine se presentaba con cierta inclinación a tener un patrón estructural común y a conceptualizarse dentro de un sistema administrativo altamente unitario y concentrado; el mercado libre del cine se reemplazó por la monopolización estatal perdiendo los valores y la conciencia de mercado.

En una transición social, la gente tiende habitualmente a buscar recursos históricos para explicar nuevas ideas. A principios de la “nueva China”, para que los conceptos revolucionarios fueran aceptados y reconocidos por el público, se emplearon una serie de conceptos de la ideología tradicional por su cercanía natural con la gente. Los relatos sobre la mujer revolucionaria del cine chino basados en las narraciones sobre la mujer tradicionales disponían de unas características claras de la época revolucionaria en cuanto a la creación del personaje y a la elección del tema.



## 2.1. De empresa privada a propiedad estatal

En los años 20 del Siglo XX, el cine chino empezó a tomar forma en Shanghai, donde la mayoría de las empresas eran privadas. Los cineastas que habían vivido en persona muchas de las perturbaciones de la “vieja China”, sentían una gran alegría e inspiración por la fundación de la nueva nación. Consideraban el cine su causa más noble e hicieron una propuesta de más de 20 sugerencias firmada por 16 cineastas en enero de 1949 para que el Comité Central del Partido Comunista de China confiscara el capital burocrático, abriera cines estatales por todo el país, organizara equipos de proyección ambulantes y estableciera una asociación nacional de cineastas, etc.<sup>1</sup>

“No importaba si eran políticamente comunistas o no, primero se consideraban revolucionarios. Se puede decir que en ningún país ni en ningún momento de la historia de la literatura y el arte haya habido un grupo de artistas como los de china en esa época, quienes ponían tan atentamente en práctica las políticas que establecía el Partido o el gobierno para el oficio del arte y la literatura.”<sup>2</sup>

A principios de la “nueva China” recién fundada, hubo una crisis de guiones durante una temporada en Shanghai: las directrices de la creación cinematográfica eran “servir a los obreros, los campesinos y los soldados” y “crear la imagen de los obreros, los campesinos y los soldados”. Sin embargo, los que conocían bien la clase trabajadora no sabían redactar, y los

---

<sup>1</sup> Wu Di, *Materiales de la Investigación en el Cine Chino 1949-1979*, Vol. I. Editorial de cultural y arte, Beijing, 2006, P.3.

<sup>2</sup> Meng Liye, “La historia contemporánea del arte cinematográfico chino (1949-1966)”, Introducción, *Arte Cinematográfico*, Beijing, 1996, No. 6, P.2.

que sabían escribir un guión no conocían la vida de los trabajadores. Así, varias fábricas de film se encontraban en un estado de estancamiento.

La película *Entre Mi Mujer y Yo* (Zheng Junli, 1951) adaptada de la novela de Xiao Yemu cuenta la historia de un intelectual y una trabajadora. Después de casarse, se vienen a Shanghai junto con el Gran Ejército de Liberación. Como el marido había pasado su infancia en la ciudad, al volver todo le resulta muy familiar y atractivo. Pero la mujer, que se ha criado como Tongyangxi<sup>1</sup> en un pueblo, no puede adaptarse a la gran ciudad, en la que ve mujeres maquilladas y con faldas cortas. Entonces los dos empiezan a tener discrepancias que tras muchos esfuerzos por parte de su jefe consiguen resolver.

No obstante, al estrenarse *Entre Mi Mujer y Yo*, fue criticada por varios periódicos como *Diario del Pueblo*<sup>2</sup> y *Periódico de Literatura y Arte* por el motivo de que la película no había podido tratar bien la relación entre la mujer (trabajadora) y el marido (intelectual), es decir, la relación entre el educador y el educando. Se señaló en el *Periódico de Literatura y Arte* del 10 de agosto del año 1951 que la unión entre los intelectuales y los trabajadores no se podía presentar por las discusiones y reconciliaciones de un matrimonio. Si no, se vulgariza el tema político y resulta que sólo quedan los gustos vulgares. Además, hace que los dirigentes parezcan nulos y ridículos porque la imagen del jefe de la sucursal del Partido está creada como una persona “grosera”, y esto vilipendia a los miembros del Partido comunista y la clase trabajadora.<sup>3</sup> Como dice el mismo director Zheng Junli en su auto-

---

<sup>1</sup> Véase la nota al pie 1, P.55.

<sup>2</sup> El *Diario del Pueblo* es un periódico en chino simplificado publicado en todo el mundo con una tirada de 3 a 4 millones de ejemplares. Es el periódico oficial del Partido Comunista de China. Fue publicado por primera vez el 15 de junio de 1948.

<sup>3</sup> Jia Ji, “La reforma del pensamiento de los cineastas”, *Periódico Wenhui*, 1952, No. 14.

crítica llena de remordimiento: “Así, de esta manera, ¡he difamado y calumniado la causa del Partido y también a sus dirigentes!”

La intención original de la película no fue menospreciar la Revolución de ninguna manera. Al contrario, eligió un tema oportuno en aquél entonces con un punto de vista perspicaz e hizo una representación de la perplejidad y la ansiedad de las mujeres revolucionarias recién llegadas del campo a la ciudad.

Las productoras de film privadas hacían todo lo posible para seguir el ritmo de los tiempos colaborando activamente con la demanda de la situación política, tanto que se precipitaban en la búsqueda del éxito rápido. Por ejemplo *La Palma Gigante del Pueblo* (Chen Liting, 1950) y *El problema del Pensamiento* (Ye Ming, Huang Zuolin, 1950). En estas películas, que estuvieron hechas para concordar con el movimiento político, se ve una doble pérdida tanto en el valor artístico como en el valor estético. No sólo decepcionaban al espectador sino también a la corriente política dominante. Esta situación embarazosa en la que el resultado va en contra de la motivación revelaba la confusión de los cineastas ante la llegada de la nueva era. Durante los primeros 3 años desde la fundación nacional, las productoras de film en Shanghai hicieron en total 61 películas, entre las cuales no faltaban las que alababan a las mujeres revolucionarias. Pero no pudieron hacerlo con suficiente moderación: para mostrar el radical cambio de la posición social de la mujer en la “nueva China”, crearon unas imágenes de mujeres revolucionarias masculinizadas que eran fuertes físicamente e indomables mentalmente. Bajo el punto de vista masculino de los cineastas, la mujer se encontraba todavía al margen de la narración con su propio género debilitado y encubierto. Más bien, lo que se transmitía a los espectadores era que las mujeres de la “nueva China” tenían una cierta “hombría”.

### **2.1.1. La nacionalización de la industria cinematográfica**

Poco antes de la fundación de la “nueva China”, por las guerras y la inflación monetaria, hubo una grave depresión en el mercado cinematográfico de la china continental. Muchas empresas privadas trasladaron los fondos y equipos a Hongkong y las restantes se quedaron paralizadas. Luego al entrar en la “nueva China”, sólo quedaban unas pocas empresas tales como Kunlun y Wenhua que eran capaces de producir. A medida que las confrontaciones entre la clase obrera y la burguesía se agudizaban, el “sentido de la propiedad” de los empleados de las empresas crecía cada vez más. Especialmente después de que gran parte de las películas hechas entre 1949 y 1951 fuera criticada, la reputación del cine de las empresas privadas empezó a descender así como su box office. Por ello, los empleados quedaron afectados económicamente y pedían urgentemente cambiar la relación empleador-empleado. Al mismo tiempo, la idea de que “la explotación es una vergüenza” empezaba a echar raíces en la sociedad china y a través de la “educación y reforma”, los dueños de las empresas de film se mostraban favorables a los cambios de tendencia. Todo tipo de presiones invisibles propiciaron que los dueños se rindieran a los valores de la “nueva época” y buscaran una “gorra roja” para demostrar su ruptura absoluta con la clase explotadora.

Todos estos factores fomentaron la nacionalización de la industria cinematográfica china. Las empresas privadas de cine que habían logrado bastante éxito en el pasado habían llegado a su término temporal. En junio y julio del 1951, el Ministerio de Cultura convocó a los encargados de las empresas privadas a discutir sobre la nacionalización y resultó que todo el mundo llegó a un acuerdo satisfactorio.

Una de las razones por las que la industria del cine pasó a nacionalizarse fue que las empresas privadas eran incapaces de seguir funcionando y estaban a punto de quebrar. Pero de hecho, las empresas como Kunlun y Wenhua seguían funcionando con normalidad. El cambio de propiedad fue en gran parte por motivos políticos, es decir, la eliminación de la propiedad privada. Envueltas en la gran tendencia general de la época, no tenía importancia si la “espontaneidad” de las empresas privadas fue por sinceridad o por obligación, porque a la propiedad privada le quedaba cada vez menos espacio para supervivir.

En septiembre de 1951, Changjiang y Kunlun precedieron a las otras productoras en fusionarse. Allí nació el Estudio Cinematográfico de Coalición; y a partir de enero de 1952, sobre la base del mismo, se iban uniendo las demás empresas en Shanghai y se estableció el Estudio Cinematográfico Estatal de Coalición de Shanghai. Esto marcó oficialmente el fin de la historia de la industria cinematográfica de empresa privada durante casi medio siglo. Entonces, el cine, como la primera industria de todas que llevó a cabo la reforma socialista, se entregó totalmente al Estado. A partir de allí, la producción y la distribución de las películas empezaron a realizarse con una planificación y unas directrices comunes.

Durante todo el curso de la nacionalización, hay dos hechos básicos que deben ser reconocidos. Primero, en cierto sentido, la nacionalización salvó una gran parte de las empresas privadas que estaban al borde de la bancarrota. Y la mayoría de los cineastas formaron el núcleo del estudio estatal, por lo cual el recurso del cine primitivo se consiguió conservar. Segundo, la reforma socialista de la industria del cine se realizó de manera pacífica y gradual en lugar de en formas extremas como en otras industrias. Afortunadamente, no provocó pánico ni perturbación en la gente, ni tampoco pérdida destructiva en la industria.

El modelo de gestión de la industria cinematográfica de la “nueva China” era fundamentalmente una copia del de la Unión Soviética, bajo el sistema de la economía planificada, y se generó un cambio radical en las condiciones de los cineastas y su posición social se elevó a una altura a la que nunca había llegado porque el Estado empezaba a incluir el cine en el sistema de los Aparatos Ideológicos de Estado. La “nacionalización” hizo que los cineastas obedecieran la “interpelación” de la ideología. En consecuencia, el cine empezó a encargarse de explicar y difundir políticas e ideología política por medio de relatos de mujeres revolucionarias, creando imágenes de heroínas dentro de un espacio restringido bajo un sistema altamente concentrado y unificado. En el país en que se preconizó el “ensayo en ocho partes”<sup>1</sup> durante mil años, era inevitable que las obras artísticas tendieran a la conceptualización y a limitarse al mismo patrón.

Por otro lado, antes de la nacionalización, los cineastas eran trabajadores autónomos. Podían elegir tanto la empresa como el tema de manera relativamente libre y desarrollar su particularidad artística hasta cierto punto. En cambio, después de la nacionalización, los cineastas estaban incluidos dentro del sistema administrativo del Estado. Su iniciativa subjetiva y su inspiración artística sufrieron una gran represión. Una prueba es que, si echamos un vistazo al cine chino de 1949-1978, los directores de todo este período nunca han conseguido formar ninguna “escuela”. La creación cinematográfica se supone ser una de las artes más individualizadas. Sin embargo, a pesar de tener distintas experiencias y diferentes teorías sobre el arte, ni los directores del Estudio Cinematográfico de Beijing como Shui

---

<sup>1</sup> El ensayo en ocho partes era un estilo de ensayo que tenía que ser dominado por los candidatos a funcionario para aprobar los exámenes durante las dinastías Ming y Qing. Estaba formulado sobre una estructura rígida y artificial. Fue criticado generalmente porque era un símbolo del sistema de examen imperial.

Hua, Cheng Yin, Cui Wei, Ling Zifeng, ni Zheng Junli, Tang Xiaodan, Bai Chen, Xie Jin, etc. del Estudio Cinematográfico de Shanghai pudieron crear ninguna imagen de la mujer revolucionaria distinta a las demás en contraste con los directores que son famosos por crear personajes con personalidad distintiva, como Michelangelo Antonioni, Federico Fellini, Jean-Luc Godard, François Truffaut y Akira Kurosawa.

El viraje del sistema de la industria cinematográfica de la “nueva China” marcó la llegada de la época en la que el cine no era nada más que una herramienta del adoctrinamiento político, es decir, se hizo a partir de allí “un arma potente que educa al público y ataca al enemigo”<sup>1</sup>. El objeto del servicio del cine ha pasado desde la clase ociosa de la ciudad a la de obreros, campesinos y soldados. Con la función de “Aparato Ideológico de Estado”, habla una y otra vez de la legitimidad y la autoridad del nuevo régimen a través de la narración sobre la mujer durante casi 30 años. La creación cinematográfica que, se supone que es un acto personalizado, se volvió colectivizada: todo el proceso, desde la designación del director hasta la selección de actores y luego una serie de censuras políticas, era en realidad un acto administrativo. De esta manera, por medio de la representación de la mujer se daba explicación sobre conceptos políticos tales como la Revolución, la liberación, etc. para que los espectadores tuvieran referencias y ejemplos para la vida real y que construyeran su conciencia y su subjetividad en el régimen nuevo.

---

<sup>1</sup> *Antología de Mao Zedong*, Vol.III, Editorial Renmin, Beijing, 1991, P.848.

### 2.1.2. El cine nacionalizado como “Aparato Ideológico del Estado”

En 1907, Lenin ya previó la influencia que podría tener el cine en la propaganda revolucionaria. Creía que es el más importante entre todos los tipos de arte y literatura, y cuando está en manos de los verdaderos trabajadores culturales socialistas, y puede ser una de las herramientas más potentes para adoctrinar al público. Exigía que hicieran largometrajes “impregnados del pensamiento comunista” para colaborar estrechamente con la lucha política.<sup>1</sup> De acuerdo con estas instrucciones, a partir del 1920, “el vehículo de propaganda de Lenin” con un equipo técnico completo circulaba por todas partes en la Unión Soviética y también se establecieron “cines de soldados” en las estaciones ferrocarriles. Igualmente, en el período de la Guerra de Resistencia contra Japón, el Partido comunista chino fundó la Corporación Fílmica de Yan'an<sup>2</sup> y creó varios noticiarios documentales como *Combinar la Producción y la Lucha*, *La Segunda Sesión del Consejo de la Región Fronteriza Shaanxi, Gansu y Ningxia*, *Revolución de Octubre*, etc.; Al mismo tiempo, organizaban equipos de proyección de películas que recorrían la región fronteriza Shaanxi, Gansu y Ningxia.

Cuando se fundó la “nueva China”, 80% de toda la población era analfabeta. Y la tasa era aún más alta en el campo, que llegaba a un 95%. Por lo tanto, para ilustrar al público con el concepto revolucionario, el cine, como un entretenimiento educativo, era la forma de propaganda más eficaz entre todas. Incluso antes de la fundación nacional, ya había empezado a

---

<sup>1</sup> Bonch-Bruyevich, “Lenin y el cine”, Traducido por Xu Guming, 1927, *El Frente del Cine*, Shanghai, 1927, P.3-4.

<sup>2</sup> Cheng Jihua, *La Historia del Desarrollo del Cine Chino*, Vol. II. Editorial del cine chino, Beijing, 1963. P. 341-342.



preparar la construcción de la industria. En junio de 1949, el departamento de propaganda del Comité Central del Partido Comunista fundó en Beijing la Administración de Cine y tres estudios cinematográficos, el de nordeste (predecesor del Estudio Cinematográfico de Changchun), el de Beiping (predecesor del Estudio Cinematográfico de Beijing), y el de Shanghai. En agosto, el Comité tomó “la decisión de fortalecer la causa del cine”:

*“...el arte cinematográfico tiene la audiencia más amplia y el efecto de difusión muy extendido. Tenemos que fortalecer esta causa para favorecer la propaganda de nuestro Partido y la Nueva Revolución Democrática a nivel nacional e internacional.”<sup>1</sup>*

En noviembre del mismo año, se estableció la oficina de cine del Ministerio de Cultura y el año siguiente, en abril, se promulgó el sistema de censura sobre el tema principal, el guión y sobre lo referente a las copias del largometraje.

En marzo de 1951, el Ministerio de Cultura organizó “la exposición de las nuevas películas nacionales” en más de 20 ciudades principales por todo el país la cual incluía más de 20 largometrajes y 6 noticiarios documentales, y la cantidad total de los espectadores llegó a 4, 960, 000.

Según las estadísticas, antes del 1949, había 678 cines en China, y más de la mitad se concentraban en grandes ciudades como Shanghai, Tianjin, Beijing, Guangzhou, Wuhan y Shenyang. En las ciudades medianas y pequeñas, los había en mucha menor medida. Por otra parte, el precio de las entradas era tan alto que sólo la clase media y los ricos podían permitírselo y la gente pobre no sabía ni de la existencia del cine. Después de la funda-

---

<sup>1</sup> Hu Jubin, *La Historia de la Ideología del Cine de la “nueva China”*, Editorial de televisión y radio de China, Beijing, 1995. P.4-5.

ción nacional, de acuerdo con las instrucciones del Ministerio de Cultura, los cines públicos tomaron varias medidas para atraer a más espectadores. Por ejemplo, el precio reducido para grupos y descuento para militares. Entonces sucedió un cambio notable en el tipo de espectadores del cine, que la clase trabajadora, especialmente los campesinos, empezaron a convertirse en el público mayoritario. De acuerdo con las estadísticas, hasta el año 1952, el número de cines en todo el país llegó a ser 755, y en 1953, 783. Mientras se organizaban en gran escala “equipos de proyección” que llegaban hasta las fábricas y las zonas más rurales. En 1950, los equipos de proyección eran solo 100. En el 1951, aumentó a 1000, en el 1952 1119 y en el 1953, 2254. Con respecto al número de espectadores, en 1953 llegó a 750 millones.<sup>1</sup> Entre otras cosas, *La Chica de Pelo Blanco* (Shui Hua, Wang Bin, 1951) hizo el récord en taquilla de la historia del cine chino con 150 millones de espectadores.<sup>2</sup>

El cine, según la pirámide de Maslow, es una demanda superior a otras demandas básicas como la fisiología y la seguridad. En los comienzos de la “nueva China”, el fin de que el gobierno dotara con gran cantidad de fondos para el desarrollo del cine en situaciones muy difíciles de financiación, no era que la gente fuera al cine por ocio aunque pasara hambre, sino que recibiera una tras otra “clases de política”. Por medio de la combinación entre lo real y la ficción, el cine transforma la “relación imaginaria” en unas escenas muy concretas y presentes en la vida real, para construir un discurso que tiene “veracidad” para los espectadores. De este modo, se establece en

---

<sup>1</sup> Instituto Nacional de Estadísticas, “Comunicado sobre el desarrollo económico nacional y los resultados de la ejecución del plan nacional del año 1953”, *Diario del Pueblo*, 14 de septiembre de 1954.

<sup>2</sup> Meng Liye, *Manuscrito de la Historia del Arte Cinematográfico de la “nueva China”*, Editorial de cine de China, Beijing, 2002, P.35.

el individuo una relación de pertenencia con la clase y una relación de obediencia con el Partido. Así, gracias a la popularidad y la extensión de la propaganda, se sientan las bases del nuevo poder político y su ideología.

Por todo lo anterior, la narración revolucionaria sobre la mujer que transmite el cine de la “nueva China” venía cargada de un objetivo histórico que necesitaba ser logrado, que era estructurar una relación imaginaria entre la clase baja y el Partido comunista. Por lo cual, la creación cinematográfica en este contexto no era otra cosa sino una mera arma de lucha política sin ningún fin comercial. La Revolución era el único tema y el único lenguaje con el que se expresaba. Incluso las salas de cine formaron parte de la superestructura del Estado porque en vez de ser un lugar de ocio, se convirtieron en un espacio para orientar y adoctrinar al público y en un lugar que ejercía como símbolo del poder ideológico. Por ejemplo, los cines de los distritos solían encontrarse dentro de la zona colindante con las instituciones gubernamentales formando espacialmente un círculo de poder estatal.

Después de que se viniera abajo la Dinastía Qing, China se encontraba en una crisis social muy grave, en medio de las guerras provocadas por los señores de la guerra, las catástrofes naturales y el impacto del nuevo pensamiento. Muchos intentos de mejora fueron hechos por los poderes políticos sucesivamente, entre otras cosas, se decidió cortar la coleta china en los hombres y prohibir el vendado de pies en las mujeres, pero no se pudo cambiar radicalmente la sociedad derrumbada, y mucho menos se logró la integración en el aspecto ideológico. Después de la fundación de la “nueva China”, el insistir en que “el arte y la literatura sirven a la política”, tomar el cine como un arma ideológica y establecer un riguroso reglamento para la censura han limitado obviamente la diversidad de este arte. Además, el modo de distribución planificado de la economía también hizo que los estudios filmicos perdieran conciencia de la administración y del concepto de merca-

do. Pero se puede decir que la nacionalización ha sido una decisión relativamente razonable en esa época histórica porque en torno al cine y a la propaganda, con la incitación política y ideológica, se reunieron las fuerzas del público para recuperar la economía que estaba extremadamente dañada y se hizo posible el “doble triunfo” tanto en el funcionamiento político como en el crecimiento económico.

## **2.2. De la cultura tradicional a la Revolución moderna**

### **2.2.1. El discurso de la Revolución moderna enunciado de forma tradicional**

En más de dos mil años de sociedad feudal, China ha formado un concepto de jerarquía feudal basado en el patriarcado, lo cual llegó a ser una tradición ideológica. Ideas modernas exóticas como el proletariado, la lucha de clases y el comunismo tenían que presentarse en forma de conceptos vinculados con la conciencia tradicional para arraigarse en esta tierra.

En China, las novedades siempre aparecen enmascaradas de historia y tradición. Y por lo poderosa, lo rica y lo autoritaria que sean la historia y la tradición, la gente suele explicar nuevos conceptos con nociones antiguas y comparar los fenómenos recientes con los sucesos pasados. Esos “recuerdos” hacen que los conocimientos, las ideas y las creencias antiguas se muestren con una nueva orientación y una nueva intensidad con los nuevos recursos a medida que se desarrolla la sociedad moderna. El mito de Nüwa

de la prehistoria hizo que el complejo materno entrara a formar parte de “lo inconsciente colectivo”<sup>1</sup> en lo profundo de la mentalidad del pueblo chino. Después se derivaron varias narraciones sobre la mujer tales como “auxiliar al marido y educar al hijo”<sup>2</sup>, “la madre viuda educa a su hijo” y “Mulan se une al ejército”, las cuales se difundían de generación en generación y se transformaron en arquetipos a los que se veneraba. Todo esto siguió igual hasta que en los primeros años del cine revolucionario empezó a reciclar estas narraciones tradicionales para estructurar una nueva narración sobre la mujer. Y, de esta manera, se llegó a la pertenencia del individuo a la clase y luego se llevó a cabo la transición ideológica con el fin de adoctrinar al público y afirmar la legitimidad y autoridad del nuevo poder político.

El arquetipo es una imagen compuesta por factores culturales. Tiene una implicación convencional y estable e incide en “lo inconsciente colectivo”, que existe independientemente de la experiencia individual pero influye profundamente en el desarrollo cultural de cada pueblo.

Según Jung, los arquetipos o las imágenes primordiales son patrones que se repiten a lo largo de la historia en donde la ilusión creativa se puede expresar libremente: esencialmente son mitos. Si los investigamos más profundamente, descubrimos que estos prestaban incalculables experiencias a nuestros antepasados. “El arquetipo es una especie de predisposición para producir una y otra vez las mismas ideas míticas o ideas similares.”<sup>3</sup> El arquetipo de la mujer que aparece en narraciones como “auxiliar al marido y educar al hijo”, “la madre viuda educa a su hijo” y “Mulan se une al ejérci-

---

<sup>1</sup> Véase nota al pie 2, P. 27.

<sup>2</sup> 相夫教子 (Xiang fu jiao zi), tradición oral.

<sup>3</sup> Carl Gustav Jung, *Psicología y Literatura*, Traducido por Feng Chuan, Librería Editorial de Sanlian, Shanghai, 1987, P.120.

to”, en realidad es la extensión y reflejo de Nüwa. Igualmente, los relatos sobre la mujer revolucionaria del cine chino son una continuación y reconstrucción de las narraciones sobre la mujer según la visión histórica, pero en un contexto nuevo. Por ejemplo, la abuela de Gazi en la película *Pequeño Soldado Zhang Ga* (Cuiwei, 1963) quien cuidaba con mucho cariño al jefe de la compañía del Ejército de la Octava Ruta, que se encontraba herido, hasta que ella pierde la vida por protegerlo. Esta maternidad sencilla y densa de la abuela coincide con las cualidades del arquetipo Nüwa.

Habermas indicó que “La expresión ‘sociedad tradicional’ se ha hecho usual a la hora de referirse a los sistemas sociales que responden a los criterios de las culturas superiores (civilizations)”. Se caracterizan por:

*“1) la existencia de un poder central (organización estatal del dominio frente a la organización por parentesco); 2) la división de la sociedad en clases socioeconómicas (distribución de las cargas y compensaciones sociales entre los individuos según su pertenencia a las distintas clases y no según las relaciones de parentesco); 3) el hecho de que está en vigor algún tipo de cosmovisión central (mito, religión superior) que cumple la función de una legitimación eficaz del dominio.”<sup>1</sup>*

Los relatos sobre la mujer existían ampliamente en la sociedad tradicional china. Y tanto éstos últimos como los relatos revolucionarios de las mujeres sirven para “facilitar una legitimación eficaz del dominio”.

---

<sup>1</sup> Jürgen Habermas, *Ciencia y Técnica como “ideología”*, Tecnos, Madrid, 2007, P. 20.

La “nueva China” consideraba la Unión Soviética como el “gran hermano” y naturalmente, el cine soviético, sobre todo el “zhdanovismo”<sup>1</sup> tuvo importante influencia en el chino. Hasta las discrepancias entre ambas partes, habían venido expertos soviéticos a china para guiar en los rodajes y también se habían enviado personas chinas a Unión Soviética para estudiar cine. Al mismo tiempo, las imágenes de heroínas de las películas soviéticas tales como Nilovna en *Madre* (Vsevolod Pudovkin, 1926), Anka en *Chapáyev* (Georgi Vasilyev y Sergei Vasilyev, 1934), Zoya en *Zoya* (Lev Arnshtam, 1944), Varvara en *Maestra rural* (Mark Donskoy, 1947) y Uliana en *La Joven Guardia* (Sergei Gerasimov, 1948) se hicieron referencia a la hora de crear imágenes de las mujeres revolucionarias para el cine chino.

Desde la perspectiva de la reforma ideológica, a principios de la “nueva China”, todavía predominaba el pensamiento tradicional. Una buena parte del público no tenía una noción clara acerca de la Revolución. Pero los relatos sobre la mujer en el cine, transformaban la relación imaginaria del individuo con la “nueva China” en situaciones prácticas que viven los personajes del cine. Así inconscientemente, los espectadores asimilaban la narración del cine sobre la relación entre la Revolución y la realidad y relacionaban los relatos sobre la mujer con las circunstancias reales.

En aquellas películas, a pesar de llevar una vida penosa, las mujeres ordinarias de la clase baja no pierden nunca la fe en la libertad. Luego, con sus historias de “renacimiento” después de participar en la Revolución, éstas no dejaban de estimular a los espectadores que habían tenido experiencias parecidas. Entre otros personajes, mujeres como Xi’er de *La Chica de Pelo*

---

<sup>1</sup> Código ideológico de Andréi Zhdánov, un político soviético. Fue un férreo defensor del realismo socialista, corriente estética que buscaba ser la representación artística del socialismo frente a los valores burgueses y reaccionarios.

*Blanco* (Shui Hua, Wang Bin, 1951), Xiaomei de *Nueva Biografía de Héroes y Heroínas Heroicos* (Shi Dongshan, Lüban, 1951), Fang Lin de *La Guerrilla del Ferrocarril* (Zhao Ming, 1956), Wu Qionghua de *El Destacamento Rojo de Mujeres* (Xie Jin, 1960), la madre Han de *La Guardia Roja de la Ciudad Honghu* (Xie Tian, 1961) y la abuela Li de *Habrá Más Sucesos*, (Yu Yanfu, 1963) eran muy aceptadas, compadecidas y queridas por su personalidad común de ser tolerantes, responsables y bondadosas. Gracias a estas imágenes femeninas, los espectadores tienden a transformar conscientemente las tramas cinematográficas en su propio conocimiento y experiencia de la vida real mediante una interpretación gráfica del cine basada en los conceptos políticos como “la Revolución”, “la emancipación”, “la nueva vida”, etc. Por lo tanto, a pesar de la exageración dramática, las historias revolucionarias han sido generalmente aceptadas como hechos reales por el público.

Estas narraciones sobre las mujeres tenían una cierta cualidad mítica de “convertir lo imaginado en lo real”. Este efecto se debe por un lado al “reciclaje” del discurso tradicional. Por ejemplo, transformaron las relaciones monarca-súbdito, marido-mujer, padre-hijo que incluye la narración tradicional en la relación entre clases distintas o entre el Partido y el público; y por otra parte, se debe al método de “la creación realista socialista”. En otras palabras, es un método que oculta las ideas políticas en la llamada representación de la vida real y crea imágenes de personajes “verídicas”. Por lo verídicas que son éstas, los espectadores tomaban este tipo de relatos estructurados subjetivamente como si tuvieran existencia real y las asimilaban poniéndose en su lugar. Según Althusser, “la ideología social es justo un sistema de representación, o una secuencia de espejo. Cuando funciona efectivamente y con normalidad, juega el papel de un individuo en el esta-



dio del espejo<sup>1</sup>. En una situación en la que se confunde la realidad con la ficción y el ego con los demás, la gente ve el reflejo de sí misma en el espejo y consigue una cierta reconfirmación de la posición del “ego” y del “individuo” en el conjunto de la sociedad.”<sup>2</sup>

Escribe Žižek al respecto: “Estamos dentro del espacio ideológico en sentido estricto desde el momento en que este contenido —“verdadero” o “falso” (si es verdadero, mucho mejor para el efecto “ideológico”)— es funcional respecto de alguna relación de dominación social (“poder”, “explotación”) de un modo no transparente: la lógica misma de la legitimación de la relación de dominación debe permanecer oculta para ser efectiva.”<sup>3</sup>

En cierto sentido, las narraciones de las heroínas tenían el efecto de una “ficción” basada en lo real. La historia original en la que se basan las películas puede ser real, pero el objetivo ideológico que se quiere obtener está oculto tras la repercusión social. Por ejemplo, Zhao Yiman era una comunista que existía realmente en la historia, quien echaba mucho de menos a su hijo después de ser detenida.<sup>4</sup> Pero en la película *Zhao Yiman* (Sha Meng, 1950), la protagonista en la cárcel se dedica a propagar el pensamiento de resistir al invasor y salvar a la nación. Con la elaboración y la reescritura ideológica, destaca mucho el discurso revolucionario y se genera un efecto “falso” entre los espectadores, el cual no se puede conseguir generar con la “verdad”. Especialmente las imágenes de mujeres que pasan de des-

---

<sup>1</sup> El estadio del espejo es un concepto de la teoría del psicoanalista francés Jacques Lacan que designa una fase del desarrollo psicológico del niño comprendida aproximadamente entre los seis y los dieciocho meses de edad.

<sup>2</sup> Dai Jinhua, *La Teoría y la Crítica Cinematográfica*, Editorial de la Universidad de Beijing, Beijing, 2007, P.18.

<sup>3</sup> Slavoj Žižek, “El espectro de la ideología”, *Un mapa de la cuestión*, Fondo de Cultura Económica, Madrid, 2003, P.14.

<sup>4</sup> Zhao Yiman, “El testamento de Zhao Yiman para su hijo”, *Compilación de la Historia del Partido*, Oficina de la historia de PCCh de Shanxi, Taiyuan, No.1. 2010.

conocer la Revolución a ser una verdadera revolucionaria después de un proceso de “crecimiento” tenían sin duda una gran ejemplaridad. Estas películas realizan una creación imaginaria sobre la transición psicológica del personaje dentro de las restricciones ideológicas, basándose en la vida real para que fuera un proceso que tuviera un sentido genérico. Todo esto ofrecía un ejemplo a seguir y una referencia empírica al público cuando éste pretendía comprender la realidad y confirmar la relación entre el individuo y la sociedad.

En los años 50-60, una forma importante de educación sobre la lucha de clases era invitar a los viejos obreros y campesinos a contar sus historias trágicas en la “sociedad vieja”—cómo habían sido explotados y reprimidos por los capitalistas. Luego lo contrastaban con la feliz vida de la “sociedad nueva” y lo llamaban “recordar la amargura para agradecer la dulzura”<sup>1</sup>.

Como las mujeres mayores podían ser las que más habían sufrido en la “sociedad vieja”, el cine solía encargarles el papel de “recordar la amargura para agradecer la dulzura” ante la generación joven. Por ejemplo cuando la madre Han de *La Guardia Roja de la Ciudad Honghu* (Xie Tian, 1961) cuenta a la hija Han Ying de cómo Peng Batian mató a su padre apropiándose de la casa; y cuando La abuela Li en *Habrá Más Sucesores* (Yu Yanfu, 1963) narra dolorosamente el asesinato que había cometido el Señor de la Guerra a sus padres. Sobre todo la quinta escena, en la que la abuela Li “cuenta dolorosamente la historia revolucionaria de la familia” en *La Historia de la Linterna Roja*, (Cheng Yin, 1970), que ha sido contada hasta hoy en día a pesar de tener un cierto tono a favor de la Gran Revolución Cultural. A través del relato sobre las mujeres mayores sobre los tiempos peno-

---

<sup>1</sup> 忆苦思甜 (Yi ku si tian), tradición oral.

sos, se aclaraban por un lado la inevitabilidad y la justeza de la Revolución y por el otro, demostrar que el Partido Comunista es “el liberador del pueblo”. Se destacaban las contradicciones de clases para que en la siguiente generación se generara el afán de venganza contra la clase enemiga. Por ejemplo en *La Historia de la Linterna Roja* (Cheng Yin, 1970), cuando Li Tiemei se confiesa levantando la linterna, dice: “*La deuda de sangre se paga con sangre. ¡La causa de los predecesores la heredamos los sucesores!*”

Buena parte de la clase baja en la “nueva China” recién establecida había sufrido la explotación y la opresión. Por este motivo la miseria que presenta la gran pantalla produjo tanta resonancia trágica. Desde el punto de vista de la psicología, la empatía que siente el espectador por los personajes del cine es un acto de autocompasión a la vez que se identifica con ellos. Sobre todo, es más fácil que las historias penosas contadas por las mujeres con identidad de madre resuenen entre el público y entonces el público apruebe sentimentalmente la relación lógica estructurada por la película: el agradecimiento al Partido y la firme fe en la Revolución proletaria. “Narrar los sufrimientos” ha sido la mejor manera de movilización ideológica en la época de guerras. El afán de venganza se pudo transformar en poder espiritual y después en poder material.

Ante la crisis de supervivencia nacional, la “madre/patria” se convirtió en el lenguaje retórico colectivo de toda la sociedad china. La madre, quien suele ser el manantial de las fuerzas, es el símbolo y la metáfora de la patria. Su apoyo y su cariño les dan el valor y la fuerza inagotable a los luchadores en el campo de batalla. Como dice la tía Li en *Romper la Oscuridad de la Madrugada* (Liu Peiran, 1956): “*¿Qué sabe una campesina mayor como yo? Sólo sé quereros con todo mi corazón.*” Y en *El Joven de las Llamas de Guerra* (Dong Kena, 1975), al ver llegar los soldados al pueblo, la tía Zheng los invita cordialmente a todos a casa. Los soldados en casa de la tía Zheng

se sienten como en su propia casa y tienen un sentido de pertenencia como si estuvieran con su propia madre.

De dicha forma, el cine revolucionario de la “nueva China” estructuraba los relatos revolucionarios sobre la mujer dentro de las restricciones ideológicas, tomando el cine soviético como ejemplo. Es un hecho que en realidad deja al descubierto la naturaleza del cine—uno de los mejores “Aparatos Ideológicos del Estado” —que puede constantemente crear y desarrollar una nueva ideología de masas. Lo que hacía el cine chino en esa época específica era transformar el tema político en narrativa relativa para llenar la grieta entre el cine y la realidad.

### **2.2.2. Tipología de la imagen de las mujeres revolucionarias**

Como hemos dicho antes, los relatos de las mujeres revolucionarias estructuradas por el cine continuaban con las características narrativas que tenía la cultura tradicional y reconstruían la imagen de la mujer al servicio de la propaganda ideológica. Así, fueron creada una serie de heroínas que conmoverían a una generación entera fueron creadas. Derivados de los arquetipos sobre la mujer, existen varios tipos de estereotipos en torno a las heroínas entre 1949-1978:

#### **A. El estereotipo de las mujeres revolucionarias firmes y maduras.**

Ellas tienen el don que no tiene la gente común y parece que nacieron con una fuerte naturaleza revolucionaria. En los años de guerra, luchan con todos sus esfuerzos en las batallas más sangrientas por la liberación del pueblo; en la época de la construcción socialista, siguen firmemente las directrices del Partido guiando al público por el camino socialista. Tenemos

ejemplos como Leng Yun de *La Hija de China* (Ling Zifeng, 1949), Zhao Yiman de *Zhao Yiman* (Sha Meng, 1950), Li Dongmei en *Dongmei* (Wang Yan, 1961), Han Ying de *La Guardia Roja de la Ciudad Honghu*, (Xie Tian, 1961), Li Shuangshuang de *Li Shuangshuang*, (Lu Ren, 1963), “hermana Jiang” de *Inmortal en las Llamas* (Shui Hua, 1965), etc. Este tipo de mujeres revolucionarias tienen una firme fe en la Revolución y todas las cualidades de un revolucionario. Por lo tanto, poseen un gran carisma para la propaganda ideológica.

### **B. El estereotipo de las jóvenes revolucionarias de familia pobre.**

Son las mujeres que más sufren la opresión de los terratenientes y los capitalistas, y quienes son casi esclavas, sin libertad individual. Se caracterizan por su naturaleza revolucionaria aparte de una clara conciencia de clases y un carácter rebelde. Puede que fracasen una y otra vez por no encontrar la salida correcta, pero después, bajo la dirección del varón/Partido, se dedican a la Revolución; al mismo tiempo, debido a sus limitaciones, puede que cometan errores. Pero con la educación del Partido, se hacen paso a paso firmes revolucionarias.

Wu Qionghua de *El Destacamento Rojo de Mujeres* (Xie Jin, 1960) es la representante más típica de este tipo de representaciones: además de haber sido sirvienta en casa del terrateniente Nan Batian, sus padres fueron asesinados por el mismo. Inevitablemente, tiene el objetivo muy claro de venganza: el viejo poder político que representa Nan Batian. En la narrativa filmica, después de participar en la Revolución, Wu Qionghua está tan ansiosa por vengarse que recibe una penalización por transgredir la disciplina. Pero con la educación y la ayuda por parte del representante del Partido, logra comprender que la Revolución existe para liberar a todo el pueblo. Al

final Wu Qionghua ingresa en el Partido Comunista y desempeña el cargo de representante del destacamento de mujeres. Hasta ese momento, lleva a cabo la transformación de su identidad, pasando de oprimida a luchadora revolucionaria.

Esta clase de imágenes femeninas estaba formalizada como “los nuevos jóvenes socialistas” y se hizo portadora de alabanzas hacia las directrices del Partido. Otros ejemplos son Chen Guiying en *Defender la Patria y el Hogar* (Yan Gong, 1950), Jin Hua en *Cosecha* (Sha Meng, 1953), Yu Meizi en *El Hombre Va a Lo Alto* (Xu Suling, 1954) y Jin Yan en *Las Hermanas del Campo* (Zhang Zheng, 1965), etc.

### **C. El estereotipo de las mujeres mayores revolucionarias.**

El estreno de *Soldados de Acero* (Cheng Yin, 1950) hizo famosa la imagen de la madre Zhang. Este papel conmovió a innumerables espectadores y como la primera señora mayor revolucionaria en el cine de este tema, se fijó como un prototipo de personaje en este tipo de narrativa simbolizada. A partir de ahí, en casi todas las películas del tema revolucionario entre 1949-1978 había una imagen así: la tía Li en *La Guerrilla de la Llanura* (Su Li, Wu Zhaodi, 1955), la madre Ma de *El Destacamento de los Hui* (Feng Yifu, Li Jun, 1959), la madre Han de *La Guardia Roja de la Ciudad Honghu*, (Xie Tian, 1961), la madre Yang de *Batalla en la Antigua Ciudad*, (Yan Jizhou, 1963), la tía Guo en *El Pueblo de Sófora* (Wang Ping, 1962), etc. Aunque estas mujeres mayores no alcanzan a las jóvenes revolucionarias en la naturaleza revolucionaria, disponen de una representatividad social.

Esta imagen es una mezcla de la mujer/débil/madre y la representante del pueblo trabajador. Usualmente su marido muere por la explotación de

algún terrateniente o capitalista. Por ejemplo, al marido de la tía Feng en *La flor de las Hierbas Amargas* (Li Ang, 1965) le ha matado el terrateniente Wang Weiyi; el marido de la protagonista en *Madre* (Ling Zifeng, 1956) muere en la fábrica de un capitalista. Son generalmente mujeres mayores iletradas que no saben ni escribir su propio nombre. Las llaman por el apellido del marido como “la tía Zhao”, “la tía Yang”, o por el nombre de su hijo por ejemplo “la madre de Shuanzhu” y “la madre de Juanzi”. Hacen todo tipo de esfuerzos para enfrentarse a la vida extremadamente dura después de perder al marido. No pueden entender las teorías profundas de la Revolución, pero con sólo las experiencias les basta para saber que “sólo el Partido Comunista puede salvar a China”. Suelen ser tan bondadosas, sencillas y tolerantes que cuando ellas participan en la Revolución junto con los hijos y empiezan a dedicarse a la Revolución con sus cuerpos enclenques, queda suficientemente manifiesto que el régimen está tan corrupto que China no se salva sin la Revolución.

#### **D. El estereotipo de las mujeres cultas.**

Estas mujeres tienen características distintivas a las anteriores: son educadas, razonables y apacibles. Por ejemplo, Lin Daojing en *Canción de la Juventud* (Chen Huaikai, Cui Wei, 1959), Yinhuan en *Batalla en la Antigua Ciudad* (Yan Jizhou, 1963), Wang Fang en *Hijos e Hijas Heroicos* (Wu Zhaodi, 1964), Jin Ling de *Las Hermanas del Campo* (Zhang Zheng, 1965), Yao Yujuan en *Que No Se Olvide* (Xie Tieli, 1964), etc.

En el cine de la “nueva China”, la relación entre el intelectual y el héroe revolucionario era una cuestión sensible y complicada. Después del hundimiento de la última dinastía Qing, los intelectuales fueron los primeros

que “se despertaron”. Especialmente después del “4 de mayo”<sup>1</sup>, a medida que el pensamiento ilustrado estaba cada día más difundido, este grupo de intelectuales fue, sin duda, el primero en jugar el papel del revolucionario en el escenario político de China. Y en la literatura revolucionaria en los años 20-30 del Siglo XX, la mayoría de los revolucionarios eran intelectuales pequeñoburgueses. Sin embargo, la Revolución dirigida por el Partido Comunista Chino tuvo lugar en un país agrícola gigante y su estrategia principal fue “rodear las ciudades desde el campo”<sup>2</sup>. Por lo tanto, la mayoría de los miembros eran campesinos, a quienes les repelían por naturaleza los intelectuales, porque la división de las clases era generalmente por la economía familiar y sólo los ricos que explotaban a los pobres tenían el dinero para la educación. Entonces, los intelectuales fueron abandonados por la sociedad y pasaron de ser el centro de la misma a quedar aislados. Por la gran diferencia entre las dos clases en el modo de vivir y sus valores entre otras cosas, era difícil que los intelectuales y los campesinos se aliasen. Después de estudiarlo, la solución al final fue que los intelectuales recibieran la reeducación y la reforma de los campesinos y de los obreros para acercarse al camino de la alianza.

*“En el lenguaje de la literatura ‘mainstream’, los intelectuales están involucrados eficazmente como ‘el otro’ en el sistema del discurso de la ‘narración global’ para que los obreros/campesinos/soldados confirmen su posición dominante de la historia. Y este mismo sistema de discurso da una explicación imaginaria sobre la posición histórica de*

---

<sup>1</sup> Véase nota al pie 1, P.15.

<sup>2</sup> “Rodear las ciudades desde el campo” fue planteado por Mao Zedong, fue la estrategia general del PPCh a fin de lograr la victoria de la Revolución.



*los intelectuales en la Revolución y su relación con el Partido y con el público, las cuales responden a la ideología dominante”<sup>1</sup>*

Entonces los intelectuales tenían que seguir haciendo reflexiones y reformas en sí mismos y normalizando su conducta y su saber de acuerdo con el nuevo criterio, y sólo de esta manera podían llenar la brecha entre ellos y la nueva ideología.

Por ejemplo, el ingeniero jefe en el primer largometraje después de la fundación de la “nueva China”, *Puente* (Wang Bin, 1949), no confía en el poder de la clase obrera al reparar urgentemente el puente destruido por el Partido Nacionalista. Tras la oportuna educación que le dan los obreros, cambia de opinión y se une a la Revolución.

Mientras, las mujeres intelectuales se solían dedicar a la Revolución con aún menos firmeza. En *Campo de Concentración de Shangrao* (Sha Meng, 1950), un grupo de mujeres soldado del Nuevo Cuarto Ejército son aprisionadas. Entre las cuales, Su Lin, quien era maestra del colegio, no soporta las torturas y empieza a pensar en rendirse. Pero después, con el estímulo de su compañera, recupera el ánimo. En *Canción de la Juventud* (Chen Huaikai, Cui Wei, 1959), en los días en la prisión, Lin Daojing no “crece” hasta que recibe las lecciones de Lin Hong.

Las películas pretendían transmitir que después de recibir la educación de los obreros/campesinos y fortalecerse en la cárcel, las mujeres intelectuales podían alcanzar una superación espiritual y una purificación del alma. Aunque fueran hijas de familias de la clase trabajadora, siempre que tenían estudios, estaban obligadas a recibir la reeducación y la reforma.

---

<sup>1</sup> Sun Xianke, “La narrativa creada en la ‘hendidura’ del discurso—la creación de novelas de ‘los 17 años’ de Zong Pu”, *Crítica Histórica y Explicación Humanística de la Literatura de ‘los 17 años’*, Editorial de la Universidad de Zhejiang, Hangzhou, 2006, P.421.

Jinhuan y Yinhuan en *Batalla en la Antigua Ciudad* (Yan Jizhou, 1963) son gemelas, pero sólo porque Yinhuan ha estudiado enfermería y Jinhuan no ha ido al colegio, resulta que una tiene una posición sutilmente diferente a la otra en la Revolución. Jinhuan, la que no recibió educación, parece una revolucionaria innata. Nunca es amable con su hermana enfermera y siempre la critica porque le falta el espíritu revolucionario. Wang Fang en *Hijos e Hijas Heroicos* (Wu Zhaodi, 1964) tiene una familia totalmente proletaria: sus padres biológicos son agentes secretos del Partido Comunista y su padre adoptivo un obrero. Sin embargo, sólo porque ha estudiado, se encuentra clasificada en el grupo de intelectuales y en consecuencia, Wang Wenqing, su padre biológico tiene, que reeducarla tanto como padre como comisario político.

La oposición entre el conocimiento y la naturaleza revolucionaria es una trampa lingüística disimulada por el pensamiento metafísico y era fácil que esta costumbre de ver las cosas en modo de oposición binaria formase una barrera a la comprensión y el juicio. La cual se veía llevada al extremo en la época de la Revolución Cultural: “cuanto más conocimiento tiene uno, más reaccionario será.”

Por ejemplo en *Emprendimiento* (Yu Yanfu, 1974), el intelectual Zhang Yi es utilizado por el reaccionario Feng Chao; en *La Era Roja* (Fu Chaowu, 1974), el intelectual Ying Jiabei es el que intenta subvertir la producción en la fábrica; el decano Sun Ziqing en *Ruptura* (Li Wenhua, 1975) es un partidario del revisionismo docente; el ingeniero Chen Ke es un contrarrevolucionario clandestino en *El Pionero* (Wei Rong, 1976). Estas películas consideran al intelectual como “el otro”, e incluso le denigran y demonizan.

### **E. El estereotipo de las mujeres revolucionarias en el cine de la Revolución Cultural.**

La Revolución Cultural fue una campaña de masas que implicaba mucha “violencia roja” con un tono de fanatismo irracional. En esa época, la mujer fue “castrada” más radicalmente que nunca. La imagen de las mujeres revolucionarias en el cine aboga por la violencia y por tener características masculinas. “Preferimos el uniforme militar al vestido rojo”<sup>1</sup> era la aspiración común de casi todas las chicas jóvenes. Se vestían con el uniforme verde sin charretera ni insignia en el gorro, el cinturón y los zapatos con suela de goma llevando al extremo la eliminación de la feminidad.

En *La Canción de Mango* (Chang Yan, 1976) Xiao Shuang es una de las guardias rojas que se visten como decíamos arriba. Pone una cara insolente todo el día y hasta llama a su propia madre “camarada”. Con sus argucias y actos violentos, llega a conseguir formar parte de “los rebeldes”<sup>2</sup> y ser una seguidora de la lógica violenta de los varones. No sólo interpreta vivamente el eslogan que planteó Jiang Qing, “atacar con letras y defender con fuerza”<sup>3</sup> sino también demuestra la influencia, la manipulación y la alienación que imponía en las mujeres la línea política ultraizquierdista. Al mismo tiempo, la narración de las mujeres revolucionarias se convirtió en un espectáculo histórico absurdo.

La imagen de las mujeres revolucionarias a finales de la Revolución Cultural como Na Renhua en *Primavera en el Desierto* (Zhu Wenshun y Liu

---

<sup>1</sup> 不爱红装爱武装 (Bu ai hong zhuang ai wu zhuang), viene de una poesía escrito por Mao Zedong para las milicianas.

<sup>2</sup> Organizaciones obreras creadas durante la "Gran Revolución Cultural Proletaria" en 1966-1968.

<sup>3</sup> 文攻武卫 (Wen gong wu wei)

Zhongming, 1975), Chunmiao en *Chunmiao* (Xie Jin, Yan Bili y Liang Tingduo, 1975), Lan Haiying en *A Orillas del Lago Yanming* (Gao Tianhong, 1976), etc. critica a “los seguidores del camino capitalista”, la vuelta de la línea docente revisionista y a Deng Xiaoping por su restauración del capitalismo. La narrativa sobre las mujeres revolucionarias en estas películas demuestra claramente el llamamiento y el ideal que impone la Revolución Cultural en las mujeres jóvenes: armar la mente con el pensamiento proletario, disponer de una firme posición de clase y una alta conciencia de la lucha de clase y, ser ejemplares para el proyecto de “educar y formar nuevos revolucionarios”.

#### **F. El estereotipo de las mujeres que lucha contra la “banda de los cuatro”<sup>1</sup> después de las purgas de 1977-1978.**

Entre otras, están la hermana Gu en *Las Tormentas de Octubre* (Zhang Yi, 1977), Cheng Xiaoyue en *El Proceso Duro* (Zhang Jianyou y Suli, 1978), Li Tonghua en *El Camino en la Tormenta* (Cui Wei, 1978), Luo Xia en *Tiempos Extraordinarios* (Mu Kui y Wang Feng, 1978), etc. Dejando aparte el contenido político que estas películas presentan y hablando sólo de la imagen de los personajes, este grupo de mujeres era nada más que la extensión y una variante de “los rebeldes” en la época de la Revolución Cultural, sólo que antes la crítica apuntaba a “los seguidores del camino capitalista” y ahora a “los rebeldes” que se caracterizaban por los síntomas del radicalismo político.

---

<sup>1</sup> La Banda de los Cuatro es el nombre que recibió un grupo de altos dirigentes del Partido Comunista Chino que fueron expulsados del mismo y puestos bajo arresto tras la muerte de Mao Zedong en 1976, siendo declarados culpables de crímenes y abusos cometidos durante la Revolución Cultural. El grupo lo componían la viuda de Mao, Jiang Qing, y tres de los colaboradores de ésta: Zhang Chunqiao, Yao Wenyuan y Wang Hongwen.

### **2.2.3. Tipología de los relatos sobre las mujeres revolucionarias**

La narración sobre la mujer que construyó el cine de la “nueva China” se puede dividir en los siguientes tipos según el tema:

#### **A. La historia de la Revolución.**

Principalmente, este tema trata sobre los esfuerzos que hace la mujer en los años de guerras entre 1921-1949 por la liberación de clase. La mayoría de ellas han experimentado muchos sufrimientos en la vida como perder al padre o al marido, y luego bajo la dirección del varón/Partido empiezan el camino de la Revolución. Algunas luchan en el campo de batalla sangriento, otras se encargan de misiones clandestinas bajo el “terror blanco”, el resto rescata heridos en el frente. Esta clase de películas trata de demostrar que lo que traen la sangre y el fuego de la guerra es la oportunidad de conseguir la liberación, y también trata de confirmar la legitimidad de la guerra revolucionaria.

#### **B. La construcción socialista.**

En más de dos mil años de feudalismo chino, el sexo femenino ha venido siendo el grupo inferior de la sociedad. Llevaba encima no sólo la opresión por parte del régimen, de la teocracia y de la familia, sino también el yugo del patriarcado mientras daba vueltas en torno a la cocina. Pero después de la fundación nacional, la posición social de la mujer se ha elevado en gran medida con las mujeres jugando sus papeles en cada campo profe-

sional. “La mujer puede sostener medio cielo”<sup>1</sup> interpreta muy bien la superioridad del sistema socialista.

### **C. La lucha de la mujer en distintas etapas revolucionarias.**

Como películas sobre este tema tenemos: *Canción Mañanera en el Prado* (Zhu Wenshun y Zhulan Qiqike, 1959), *Las Dos Generaciones* (Chen Gang y Ou Fan, 1960), etc. Entre las cuales, el texto de *El Gran Río Corre* (Xie Tieli y Chen Huaikai, 1978) era el más típico. La primera parte de la película es sobre cómo dirige Li Mai a los compaisanos para luchar contra los enemigos después de unirse al Partido comunista en la época de la guerra de resistencia. Y en la segunda, Li Mai se convierte en la alcaldesa del barrio e insiste en la “línea general” del Partido luchando contra los “pensamientos erróneos” del enemigo de clase o dentro del mismo Partido.

### **D. Los movimientos políticos.**

Durante los 30 años después de la fundación de la “nueva China”, casi todas las decisiones importantes del Estado se han tomado a través de uno u otro movimiento político, tales como la Reforma Agraria, la campaña de Resistencia a Estados Unidos de ayuda a Corea, la cooperativización agrícola, el Gran Salto Adelante<sup>2</sup> y la Gran Revolución Cultural. El cine en aquel entonces colaboraba estrechamente con la demanda de cada movimiento político para orientar al público a nivel práctico, y por lo tanto, tenía un fuerte tono característico de cada evento político.

---

<sup>1</sup> Dicho famoso de Mao Zedong en los años 60.

<sup>2</sup> Véase “Gran Salto Adelante” en P. 111.

En los comienzos de la “nueva China”, frente a la ruina que dejaron las guerras durante años y la amenaza de nuevas guerras, el heroísmo se convirtió en el tema más urgente que necesitaba el cine.

Cuando estaba en Yan'an, Mao Zedong ya planteó la idea de que los escritores deberían crear “personajes nuevos”. Esta clase de personajes “están en un nivel más alto que la vida real cotidiana, son más fuertes, más concentrados, más típicos y más ideales”<sup>1</sup>. En 1949, Zhou Yang<sup>2</sup> definió a los “personajes nuevos” como “personajes heroicos modelos”; dio un paso más en 1951 indicándolo más claramente:

*“Nuestras obras literarias y artísticas tienen que mostrar la nueva cualidad del nuevo pueblo y la imagen heroica de los miembros del Partido. Se educa al pueblo y sobre todo a los jóvenes con las historias heroicas y sus actos ejemplares.”*<sup>3</sup>

En el mismo año, Chen Huangmei<sup>4</sup> planteó por primera vez el concepto del “neo-heroísmo”.

El sujeto narrativo del “neo-heroísmo” era el colectivismo, el cual constituía los valores sociales fundamentales en la “nueva China”:

*“Desde que el proletariado subió conscientemente al escenario político histórico del ser humano, ha venido creando sus propios héroes y*

---

<sup>1</sup> Mao Zedong, “Charla en el coloquio de literatura y arte de Yan'an”, *Antología de Mao Zedong*, Vol. II, Editorial Renmin, 1964, P.818.

<sup>2</sup> Zhou Yang (1908-1989), fue responsable de asuntos culturales del régimen maoísta, como viceministro de Cultura, director adjunto del Presidente de la propaganda y el vicepresidente de la Federación de las artes y las letras antes de su caída en desgracia en 1966.

<sup>3</sup> Zhou Yang, “Aplicar firmemente el pensamiento de Mao Zedong en literatura y arte”, *Antología de Zhou Yang*, Vol II, Editorial Renmin, Beijing, 1985, P. 59.

<sup>4</sup> Chen Huangmei (1913-1996), escritor y crítico de arte y literatura. Fue presidente de la Federación central de cine y Viceministro de Cultura antes de ser despedido en la Revolución Cultural.

*prototipos a través del arte y de la literatura para ilustrar a la autoridad de su ideología”.*<sup>1</sup>

El llamado “neo-heroísmo” consistía en que en el ser humano se genera una fuerte voluntad vital de no rendirse ni retirarse nunca ante la muerte, la naturaleza o la vejación y distorsión por parte del poder disidente. Y el héroe es la encarnación del ideal y la fuerza para la acción que se basa en el presente y apunta al futuro.

Nüwa en el “Génesis” de China es una heroína cuya adoración dejó su sello en el “inconsciente colectivo”<sup>2</sup>. Además, en cada dinastía de la historia china, nunca dejaban de aparecer heroínas: la Princesa Pingyang, Lü Zhi, Feng Wanzhen, Mu Guiying, Liang Hongyu, Hua Mulan, Fan Lihua, etc. Suelen ser hábiles en artes marciales y defensoras de la justicia, y en ellas se puede ver la imagen arquetípica de Nüwa, quien castiga la maldad y protege a la gente común. En cierto sentido, la estructura y la estrategia de las narraciones de heroínas de cada dinastía no varían mucho salvo en algunos valores dependiendo del contexto historial.

En cuanto al cine, se puede decir que *La Hija de China* (Ling Zifeng, 1949) y *Zhao Yiman* (Sha Meng, 1950) fueron el comienzo de los relatos sobre la mujer del “neo-heroísmo” y partiendo de ahí, se constituyó el sistema de discurso de la narración “neo-heróica” sobre la mujer durante 1949-1978.

En segundo lugar, para fortalecer su función de educación, las heroínas creadas nunca se doblegan ante ninguna dificultad. A pesar de que existían momentos bajos de vez en cuando por los fracasos de la lucha revolu-

---

<sup>1</sup> Yin Hong, *La Cultura del Cine y la Televisión de China en el Viraje del Siglo*, Editorial de Beijing, 1998, P.274.

<sup>2</sup> Véase nota al pie 2, P.27.



cionaria, la inflexibilidad en ellas era tan conmovedora que libraba suficientemente a los espectadores de la perplejidad, la ansiedad y el pesimismo. Como hemos mencionado en la introducción, Hou Yao, uno de los primeros teóricos del cine dividió las funciones del cine en 4, y una de ellas era “armonizar la vida”. Es decir, el cine tenía que transmitir al espectador valentía y ánimos con un gesto firme y positivo aunque en realidad los revolucionarios estaban viviendo fracasos y frustraciones.

Los relatos tradicionales sobre la mujer suelen estar llenos de tinte optimista y humor positivo. Las guerreras hacen que sus deseos se realicen; el hijo de la madre viuda triunfa en los exámenes; las mujeres espadachines logran vengarse del enemigo, etc. Esta característica la ha heredado la narración del cine del tema de la revolución.

Las mujeres soldado en *La Hija de China* (Ling Zifeng, 1949) organizan pequeñas fiestas en los intervalos entre batallas; las milicianas en *La Guerra de Minas Terrestres* (Tang Yingqi, Xu Da y Wu Jianhai, 1962) se cortan el pelo largo para utilizarlo en las minas entre risas. El ambiente alegre se hizo un factor expresivo importante en las películas de guerra, y de esta manera, se disimulaba la crueldad de las guerras. Con esta tonalidad romántica, los espectadores se animaban e incluso les hacía ilusión la guerra, en vez de infundirles terror y crear pánico.

En el momento en que “hermana Jiang” en *Inmortal en las Llamas* (Shui Hua, 1965) se tumba en el suelo de la prisión después de recibir torturas y de que los espectadores esten a punto de sentir empatía por ella, “tía Jiang”, el niño preso “cabecita de zanahoria”<sup>1</sup> nos distrae la atención con su

---

<sup>1</sup> Mártir conocido en China. Hijo de revolucionarios comunistas Song Qiyun y Xu Linxia. Entró junto con sus padres a la cárcel del gobierno nacionalista a los 8 meses de nacimiento y fue matado a los 9 años.

voz pueril y sus ojos inocentes; antes de ir a la ejecución, “hermana Jiang” se despide de los compañeros presos con mucha firmeza: “¡no digamos adiós con lágrimas!” “¡abracemos las victorias con risas!” y después, en medio de la emocionante música *La internacional*, “hermana Jiang” camina cogiendo la mano de su compañero hacia la ejecución. En este momento, la imagen pasa inmediatamente a un bosque de pinos de color verde oscuro y se escucha el grito “¡Viva el Partido Comunista Chino!” Enseguida, los disparos de los verdugos quedan sumergidos en los cañonazos del Ejército de Liberación y la imagen cambia otra vez a la escena en la que el ejército rescata a los revolucionarios. A pesar del gran contraste entre ambas escenas, se realiza el giro utilizando los efectos sonoros y, de una manera disimulada, la alegría de la victoria de la Revolución inunda el humor triste y la crueldad de los enemigos.

Por otra parte, en China, como un país agrícola que siempre ha girado en torno a la familia, la mayoría de las veces los relatos sobre la mujer acaban en un feliz desenlace con una reunión familiar. Una y otra pastorela en las que suceden siempre tramas tales como “la espera en noches solitarias”, “volver al pueblo natal con traje vistoso” “reencuentro de la pareja” y “tener la casa llena de hijos y nietos”<sup>1</sup> presentan ante la gente una escena utópica, la cual es el deseo de todos los agricultores chinos, sobre todas las mujeres, durante toda la vida. Entre otras historias, Wang Baochuan<sup>2</sup> consigue reencontrarse con su marido que triunfa en la corte después de 18 años de espera en plena indigencia y soledad. Incluso en el desenlace de la historia

---

<sup>1</sup> Frases hechas muy conocidas en China.

<sup>2</sup> Personaje en varias obras de ópera china. La hija del primer ministro Wang Yun de la época de Yizong de la Dinastía Tang. Fue echada de casa después de insistir en casarse con el chico pobre Xue Pinggui.

mitológica “Farol de loto”<sup>1</sup>, Er Lang Shen les pide perdón a San Shengmu y Chen Xiang por haber separado su familia y por fin pueden vivir juntos felizmente.

Por supuesto, el relato sobre la mujer construido por el cine también ha desarrollado más adelante este modo narrativo con desenlace satisfactorio. En *La Bandera Roja en el Altozano* (Zhang Junxiang, 1951), con la victoria de la Revolución, Xiang wuer no sólo recupera al marido desaparecido por más de 10 años que encabeza una tropa, sino que su hijo Xiaohong también se une al ejército. En *Creecer en Medio de Combates* (Yan Jizhou y Sun Min, 1957), la esposa de Zhao Tiezhu ve a su marido volver después de haber sido expulsado por el terrateniente después de la fundación de la “nueva China”. Había cambiado de nombre y se había convertido en comandante del Ejército de Liberación trabajando con su mensajero Shitou, el hijo de los dos; En *Reencuentro Triunfal* (Tang Xiaodan, 1951), Yinxing se hace una de los dirigentes de la aldea. Además de tener un hijo listo y cariñoso, el marido que fue reclutado por el “Ejército de Jiang”<sup>2</sup> la misma noche de la boda, regresa a casa como un héroe de guerra. En *Hijos e Hijas Heroicos* (Wu Zhaodi, 1964), Wang Fang encontró a su padre biológico, con quien había perdido el contacto durante 18 años en el campo de batalla de la Guerra de Corea. Li Mai en *El Gran Río Corre* (Xie Tieli y Chen Huaikai, 1978) vence la inundación dirigiendo el pueblo y por eso fue recibida en audiencia por el Presidente Mao; Aún más directo, Zheng Xiaolong, el co-

---

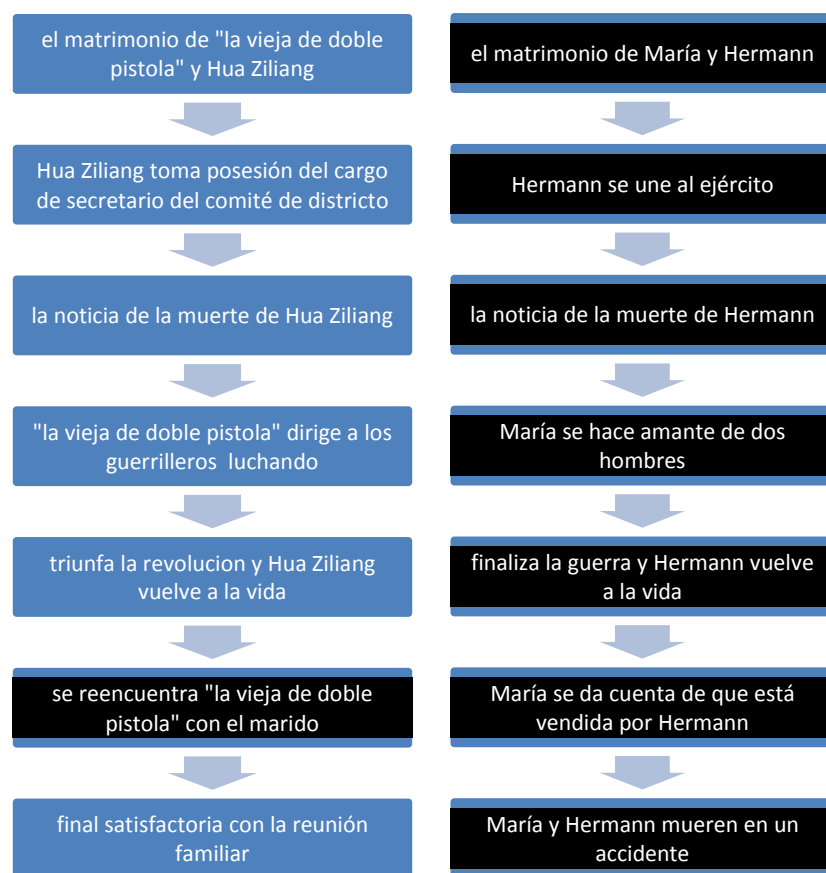
<sup>1</sup> También llamado “reventar la montaña para rescatar a la madre”, una de las leyendas de la antigua china. Se trata de la historia de la diosa San Shengmu que se enamora de un ser humano y tuvo un hijo suyo. Se enfada tanto Er Lang Shen, el hermano de la diosa, que la castiga encerrándola debajo de la Montaña de Loto. Años después, Chen Xiang, el hijo de la diosa se hace mayor y consigue vencer a su tío Er Lang Shen para salvar a su madre.

<sup>2</sup> Hace referencia al Ejército Nacional Revolucionario de China dirigido por Jiang Zhongzheng.

mandante del comando en *La Montaña Dabieshan de Tempestad* (Huang Zumo, 1961) no sabía que la comisaria del destacamento guerrillero nativo era su madre biológica hasta la víspera de la fundación de la “nueva China”, por lo que el reencuentro de la madre y el hijo tiene lugar al final en un espacio-tiempo histórico muy especial: la Plaza Tiananmen que está llena de gente celebrándolo jubilosamente. Esta estructura clásica que refleja el gran poder de la Revolución es una metáfora de la conclusión última de que la Revolución establece la solidaridad entre la familia y la nación.

De hecho, las guerras nunca han dejado de ser un espacio sangriento lleno de odio y masacre. Es la causa por la que innumerables hogares se rompen e incontables familiares se separan. Especialmente a las mujeres les hacen un daño irreparable.

Es interesante establecer una comparación entre una obra alemana y una china. En la película *El Matrimonio de María Braun* (1979) dirigida por Rainer Werner Fassbinder durante el período del Nuevo Cine Alemán, el destino de María es parecido al de “la vieja de doble pistola” de *Inmortal en las llamas* (Shui Hua, 1965): los maridos de ambas que se creían muertos vuelven a la vida después de la victoria de la guerra. Sin embargo, pese a contar con una estructura narrativa similar, los desenlaces de las dos películas son completamente opuestos:



Es fácil observar en ambas películas dos actitudes absolutamente distintas sobre la guerra: pese a la finalización de la guerra, el dolor que deja todavía tiene el poder suficiente para descomponer a la familia de María; sin embargo, la guerra revolucionaria en el cine chino ayuda a la mujer tanto en la liberación de clase como en el reencuentro familiar. De esta manera, el cine construye sobre el campo de batalla un “dreamland” emocional. Allí, las parejas se juntan de nuevo, la madre y el hijo se reencuentran e incluso las detonaciones suenan como el acorde de una reunión familiar. En medio de las ovaciones de la victoria, el marido “muerto” regresa a casa, los hijos se han hecho mayores y rodean a la madre y ella, tras todos los sufrimientos, por fin puede sonreír felizmente. Este desenlace satisfactorio, por un lado,

heredaba de los relatos tradicionales sobre la mujer el modo de finalizar, lo cual complace los sentimientos de los espectadores. Y por otro, hacía realidad las aspiraciones de la vida de una mujer mediante la Revolución y así, en el contexto de la Revolución, hacía que el sentido último de su vida tanto política como personal se cumpliera con éxito.

Por último, los espectadores chinos estaban acostumbrados a ver las obras literarias y artísticas de forma maníquea, con personajes divididos en buenos y malos. Esto se debe a la influencia trascendental de la ópera china, la forma de arte más popular a lo largo de la historia. Al principio, teniendo en cuenta que la mayor parte de los espectadores eran analfabetos, la ópera china marcaba la identidad y el carácter de los personajes con máscaras de maquillaje: la máscara roja representa valentía y lealtad, la negra temperamento y honradez, y la blanca astucia y maldad. Así, aunque fuera alguien que no conociera bien la historia, con sólo ver el color del maquillaje, podía distinguir los buenos de los malos. También, tiene mucha diversidad el maquillaje de los papeles femeninos en la ópera tradicional. *Danjue* (papeles femeninos) se divide en *zhengdan* (protagonista femenina), *huadan* (criada), *qingyi* (mujer trágica), *laodan* (anciana), *caidan* (bufona), *daomadan* (mujer marcial), etc. Tomamos *huadan* como ejemplo, es la imagen de una mujer joven o de mediana edad. Su personalidad suele ser extrovertida y cándida un tono cómico; el maquillaje de *zhengdan* y *qingyi* suele ser moderado con sólo unos trazos en el contorno sin muchos adornos; en cambio *caidan*, como es la bufona, siempre lleva un maquillaje pesado y exagerado.

Con la influencia de esta cultura tradicional, el relato sobre la mujer en el cine tenía tendencia a retratar a los personajes en forma de estereotipos, o sea, aplicarles el “maquillaje de la máscara”. En la novela en la que se basa la película *La Juventud entre las Llamas de Guerra* (Wang Yan,

1959), se describe a Gao Shan, la chica que se disfraza de hombre para unirse al Ejército de Liberación:

*“Lleva un abrigo gris usado. Es tan bajita que el abrigo le cubre las rodillas y no se ven los dedos por las mangas largas...la cara también es tan delgada que la barbilla parece un punzón. Las mejillas están cóncavas y los labios son tan finos como el papel.” “¡Pobre! Parece una pequeña mendiga.”*

No obstante, la Gao Shan de la película cambia todo lo de arriba por una imagen completamente diferente: tiene las facciones acentuadas y un aspecto saludable. Aparte, tiene mucha energía y vitalidad como para rectificar las disciplinas militares el primer día que asciende al cargo de jefe del pelotón. Aparentemente, la Gao Shan del cine está estereotipada. Pero esto no se trata de un regreso unidireccional a la tradición, sino de una efectiva estrategia estética que ofrece una nueva presentación de la sociedad actual y la lucha revolucionaria, e inevitablemente, esta concepción estética conduce a la simplificación y la desfiguración de la autenticidad artística.

### **2.3. La imagen politizada de la mujer revolucionaria**

Cumpliendo la demanda de la política social, el cine revolucionario de la “nueva China” estructuraba relatos sobre la mujer con un discurso patriarcal latente. El texto filmico encubría y reducía la conciencia individual, sexual e incluso las características físicas de la mujer. Los sentimientos personales se veían sacrificados por el honor de ser una guerrera: las relaciones entre géneros se presenta de manera proletarizada. Hombres y mujeres que

se encuentran en la Revolución asumen una responsabilidad y una vocación más sublime y sagrada que el amor. Al mismo tiempo, la cultura patriarcal, en el nombre de la Revolución, se hizo cargo de las decisiones acerca del amor y el matrimonio de la mujer mostrando una santidad indiscutible. Entonces, el relato sobre la mujer tradicional se fusionó con la política del momento para establecer un nuevo principio estético y una nueva regla “gramática” cinematográfica, según la cual, el sexo femenino fue otra vez el sacrificado de la cultura patriarcal.

### **2.3.1. La desaparición gradual y la transformación de la conciencia individual de la mujer**

La leyenda mitológica de Nüwa según la cual repara el agujero del cielo y detiene la inundación implica una competición entre la bondad y la maldad. Aparte de eso, muchas de las narraciones de heroína contadas en la historia también tratan de la rivalidad entre la justicia y la malicia. Este modelo narrativo de oposición binaria entró poco a poco a formar parte del imaginario colectivo y en las narraciones posteriores, los argumentos se creaban basándose en este mismo modelo para lograr la tensión narrativa. Lo único que las diferenciaba eran las nuevas connotaciones que les añadía cada período histórico.

El relato sobre la mujer creada por el cine chino revolucionario tampoco ha sido excepción en este aspecto. Reformando y reconstruyendo los relatos tradicionales sobre la mujer en los que la rivalidad entre la bondad y la maldad se reemplazan por la competición entre la Revolución y la contrarrevolución. Como ejemplos típicos tenemos a Xi'er y Huang Shiren en *La Chica de Pelo Blanco* (Shui Hua, Wang Bin, 1951), Wu Qionghua y Nan



Batian en *El Destacamento Rojo de Mujeres* (Xie Jin, 1960), Haixia y Chen Zhan'ao en *Haixia* (Qian Jinag, Chen Huaikai, Wang Haowei, 1975). En estos textos fílmicos, se entrelazan dos elementos narrativos—"revolución" y "vengarse por el padre"—y en este momento, los rencores entre los individuos evolucionan hacia la oposición entre clases. Y así, las experiencias personales de la mujer se ven incluidas en el discurso global de la liberación de clase.

En *La Flor de las Hierbas Amargas* (Li Ang, 1965), a causa de un pedazo de tierra del que quiere apoderarse el terrateniente Wang Weiyi, la tía Feng tiene que sufrir el dolor de perder al marido, lo cual es también el origen del odio y del rencor entre los Feng y los Wang.

Li Mai en *El Gran Río Corre* (Xie Tieli y Chen Huaikai, 1978) pleitea contra el terrateniente Hai Luozi durante 4 años porque este mismo se aprovecha de su tierra. Pero resulta que el juzgado adjudica la tierra al terrateniente y a partir de allí, la enemistad entre las dos familias se intensifica aún más. La tierra es algo que no tiene precio para los agricultores y quitársela puede significar quitarles la vida. Esta trama era muy común en las historias tradicionales de "la venganza de la mujer espadachín", las cuales suelen finalizar con que la justicia favorece a la protagonista y consigue castigar a los villanos. Aunque la tía Feng y Li Mai se identifican con la imagen prototipo de la mujer espadachín de la antigüedad, la narración en el cine de la "nueva China" presenta un giro: con la educación del responsable del Partido y la inspiración de los compañeros del destacamento del Nuevo Cuarto Ejército, la tía Feng y Li Mai llegan a entender que el enemigo suyo no es una sola persona sino una clase que tiene la cualidad de oprimir.

En *El Destacamento Rojo de Mujeres* (Xie Jin, 1960), Wu Qionghua se cuela en la aldea para investigar y ve a su enemigo Nan Batian. Sin poder

controlar la ira, le da igual hasta transgredir las disciplinas y saca la pistola para dispararle. Después recibe por supuesto una penalización y una lección del jefe Hong Changqing: “*el proletario podrá liberarse a sí mismo sólo si libera a toda la humanidad.*” Estas palabras iluminan completamente a Wu Qionghua: reconoce su error y hace una reflexión profunda acerca de su anterior estrechez de mente. Esta secuencia está destinada a decir al público: la lucha de clase no es para solucionar el odio y el rencor personales.

Tanto las teorías de la Revolución social del marxismo como la práctica revolucionaria china destacan mucho la importancia del colectivismo. Por el interés colectivo, incluso merece la pena enfrentarse a la muerte, aunque el marxismo no niega que la liberación individual sea el objetivo último de la Revolución. Así, se forma una tensión entre lo individual y lo colectivo. Cómo tratar esta tensión era una cuestión general para el discurso Revolucionario. Pero a consecuencia de la importancia que da el pensamiento tradicional de China a los valores colectivos, el colectivismo tenía siempre la prioridad para ocupar el primer lugar como el fundamento de todos los valores.

El individualismo se disipa dentro del colectivismo en el cine y lo que significaba el paso del individualismo al colectivismo era el despertar y la resistencia de la clase oprimida. Y como en la resistencia a la opresión existe una convergencia entre la liberación de clase y la emancipación de la mujer, la mujer se veía utilizada para ser el símbolo y la metáfora de los oprimidos. Ahora bien, en esta metáfora, la tragedia de la mujer no tiene causa concreta, sino que procede del enemigo de clase; sus sufrimientos también están espontáneamente interpretados como opresión de clase.

En la novela original en la que está basada *La Juventud entre Las Llamas de Guerra* (Wang Yan, 1959), la noticia de la muerte del padre de la

protagonista Gao Shan se sabe al final cuando ella está en el hospital. Sin embargo al principio de la película ya se presenta la escena en la que el padre de Gao Shan muere luchando heroicamente en una batalla. Entonces el odio de Gao Shan ocupa el primer plano de la narración y de esta manera, la película utiliza la narración clásica sobre la pérdida del padre, el mismo que en *La Familia Revolucionaria* (Shui Hua, 1960), presentando a estas mujeres como portadoras de odio de clase y odio de familia. Así, su dedicación a la Revolución acaba generando un placer revanchista en las mujeres y al mismo tiempo construye su identidad. Aparentemente, se construye el camino de la objetividad hacia la subjetividad para la mujer. Pero en realidad, la esencia de este camino de “liberación” no es la venganza personal, sino la colectivización en nombre de la resistencia de clase. En otras palabras, la liberación del individuo sólo se consigue por medio de la lucha colectiva, porque la resistencia individual es muchas veces en vano. Esta conclusión tiene que ver con la noción de “liberación” del Occidente porque Bertrand Russell al discutir sobre la relación entre el liberalismo individualista y el colectivismo indicó que el poder individual es menor y hay que acentuar la pasión por la que se esfuercen todos juntos, y “renunciar a la lucha por la felicidad personal”.<sup>1</sup>

En *El Monte Liu Pan*, (Guo Yangting y Liu Bin, 1978), se repite el tema de “la chica del pelo blanco”, de que “la sociedad vieja convierte al humano en fantasma y la sociedad nueva hace lo contrario”: Un terrateniente malvado se quiere apoderar de la joven Guihua por su belleza. Guihua hace todo lo que puede para resistir y acaba encerrada en un molino trabajando duro hasta que la rescate el Ejército Rojo Chino cuando pasa por el

---

<sup>1</sup> Bertrand Russell, “El culto de un hombre libre”, traducido por Wang Zhengping, *Antología de Russell*, Editorial de la cultura internacional de China, Hongkong, 1987, P.10.

Monte Liu Pan durante la Larga Marcha<sup>1</sup>. Como todos los compaisanos pensaban que Guihua había muerto, gritan “fantasma” cuando la ven. Pero la alegría de Guihua cuando la salvan queda sumergida enseguida en las ovaciones de todo el pueblo porque el Partido no sólo ha liberado a Guihua, sino a toda la clase oprimida del pueblo. En este proceso de transformación, la mujer se hace el vocero de clase. La manera de la que la ideología “juega su papel” o “interpreta” consiste en el “reclutamiento de los individuos como sujetos en la ideología”.<sup>2</sup>

Este relato del cine sobre la mujer también se centra en fomentar su motivación para participar en la Revolución. En *La Hija de China* (Ling Zifeng, 1949), Hu Xiuzhi es una campesina común. No tenía ningún recurso y participó en la coalición anti-japonesa después de que su marido fuera matado por los japoneses.

Xiang Wuer en *La Bandera Roja en el Altozano* (Zhang Junxiang, 1951) empieza su camino de revolución porque su marido Jiang Mengzi se unió al Ejército Rojo y como familiar de revolucionario, sufrió la persecución del Partido Nacionalista.

El marido de la madre en *Madre* (Ling Zifeng, 1956) murió en un accidente trabajando para un capitalista. La madre, se quedó con los hijos y sin recursos y decidió servir al Partido Comunista, porque “*¡no tengo más camino que seguir al Partido Comunista! ¡Siempre que estéis de acuerdo, beberé los vientos por trabajar con vosotros!*”.

---

<sup>1</sup> La Larga Marcha, también llamada Gran Marcha, fue el viaje a través del interior de China que siguieron las tropas del Ejército Rojo chino, las fuerzas armadas del Partido Comunista de China (PCCh), entre los años 1934 y 1935, huyendo del ejército de la República de China.

<sup>2</sup> Louis Althusser, “Ideología y Aparatos Ideológicos de Estado”, *Un Mapa de la Cuestión*, Fondo de Cultura Económica, Madrid, 2003, P.124.

En *Haixia* (Qian Jinag, Chen Huaikai, Wang Haowei, 1975), el padre de Haixia fue asesinado por un capitalista de la industria pesquera y su madre murió por enfermedad y pobreza después de ser echada de su barco. Entonces el afán de venganza hizo que Haixia cogiera las armas. Toda esta narración está destinada a demostrar que la dedicación de las mujeres a la Revolución es la mejor decisión en un atolladero de opresión de clase y de esta manera, se confirma la inevitabilidad y la legitimidad de la Revolución.

### **2.3.2. El encubrimiento y la anulación de la conciencia de género de la mujer**

En el período de la Revolución y la construcción de la “nueva China”, la movilización máxima de los recursos humanos, incluyendo a las mujeres era una demanda urgente. El nuevo régimen social ha establecido un orden con igualdad de género, el cual estimula sin duda el entusiasmo por la Revolución en las mujeres. Pero si analizamos la naturaleza de esta igualdad, vemos que aunque la mujer tenía una posición social igual al hombre, aparecía en el colectivo revolucionario de una forma asexuada. En el contexto lingüístico en el que la mujer está subordinada al patriarcado, lo que creaba la imagen de las mujeres revolucionarias era nada más que una estructura de poder: por una parte elimina la posición desigual de la mujer en la vida social y por otra, elimina todas las dudas y las disidencias sobre la nueva estructura del poder borrando la diferencia entre el sexo masculino y femenino. Se trata del mantenimiento y la consolidación del nuevo poder político. Ante esta estructura de poder, factores diferenciadores de la mujer tales como la conciencia de su propio género estaban considerados como posibles señales antirrevolucionarias y fueron absolutamente abandonados.

El relato sobre la mujer de la Revolución integra la identidad del sexo femenino en la narración de clase reemplazando el tema del género por temas políticos. Guihua de *El Monte Liu Pan*, (Guo Yangting y Liu Bin, 1978) es una mujer con caracteres sexuales destacados (es bella como mujer). Es obligada a ser enterrada viva junto con el viejo terrateniente. Y el hijo del mismo Na Siye quiere aprovecharse de ella tentándola: “*Si prometes servirme a mí, no tienes que morir. Guihua, mi padre está muy enfermo y yo tomaré el poder dentro de poco. Siempre que me obedezcas...*” Guihua prefiere morir antes que obedecerle y esto hace que Na Siye se irrite tanto que dicta la orden de “*jencerradla en el molino, que trabaje como un burro el resto de la vida!*” Esto de hecho es una agresión sexual de las fuerzas malignas masculinas a las mujeres. Es decir, aparte de tener que tolerar no sólo la opresión económica y política de la sociedad patriarcal, ellas tenían que sufrir otra opresión más agresiva y directa. Incluso para no repetirse la tragedia de Guihua, su pequeña hija se disfraza de niño desde pequeña hasta que el Ejército Rojo las rescate de la casa del terrateniente. Aquí, la “liberación” en el texto narrativo supera el sentido de la agresión sexual: la Guihua liberada no recupera su identidad como mujer, sino que sirve como un símbolo de la clase oprimida de trabajadores como una metonimia. Encima, como Guihua tiene la identidad de minoría nacional, la narración está “justificada” para reemplazar la identificación étnica por la de clase para educar también al público de las minorías étnicas: lo que sustituye la diferencia entre etnias es la diferencia entre clases. Este mecanismo narrativo no sólo hace que los espectadores asimilen el discurso ideológico que transmite la película, sino también que el enunciado político se especifique. De esta manera, tanto el proletariado como las minorías étnicas están feminizados.

En el marco de la cultura patriarcal, resultó que el sexo femenino aceptaba la alienación de su propio género y se identificaba conscientemente con la posición del “otro” enajenándose a sí mismas. Perdía la conciencia de su propio género y veía este mundo desde la perspectiva masculina. Como consecuencia, todo esto produjo en las mujeres cierta repugnancia y desprecio hacia su propio género. Cuando la joven soldado que se queda a trabajar con Li Dongmei en la organización local en *Dongmei* (Wang Yan, 1961), no aguanta las lágrimas viendo al ejército irse, Li Dongmei le critica: “*Qué más da. ¿Estás llorando otra vez? Eres una soldado del Ejército Rojo, ¿cómo puedes llorar como una muchacha?*” Para Li Dongmei, la joven soldado ya no sigue siendo una “muchacha”. Encima de comportarse ella misma como un hombre, anula el género de la colega más joven también. El hecho de que las mujeres tuvieran que abandonar su identidad de género antes de todo para hacerse guerreras revolucionarias se debe a que las mujeres eludían la auto-conciencia y la conciencia de género, lo cual implica una inferioridad que sentían por su propio género y cierta veneración por la identidad masculina. Desde el punto de vista del feminismo, esto solamente conduce a la discriminación de género más profunda.

La narración tradicional de heroínas en la historia china también está llena del discurso patriarcal: en *A la Orilla del Agua*<sup>1</sup>, la “Iaksa” (sobrenombre) Sun Erniang lleva un restaurante donde venden empanadas con relleno de carne humana de otros clientes que han matado; La “tigresa” Gu Dasao planea y realiza una masacre sangrienta de venganza con dos hachas en el Pueblo de los Zhu. Aquí las características consubstanciales de las

---

<sup>1</sup> *A la Orilla del Agua*, también conocida como *Los Forajidos del Pantano*, o *Los Pantanos del Monte Liang*, atribuida a Shi Nai'an, es una historia ambientada durante la dinastía Song. Y una de las cuatro novelas clásicas más importantes de la literatura china. Sun Erniang y Gu Dasao son dos personajes femeninos ficticiales entre los 108 forajidos.

mujeres tales como la bondad, la delicadez y la cobardía desaparecen sin dejar rastro ante su feroz “hombría” al matar sin pestañear. Sólo con negar absolutamente las características sexuales y con masculinizarse lo suficiente pueden entrar en el orden patriarcal: constituirse en una de los 108 forajidos heroicos del Monte Liang.

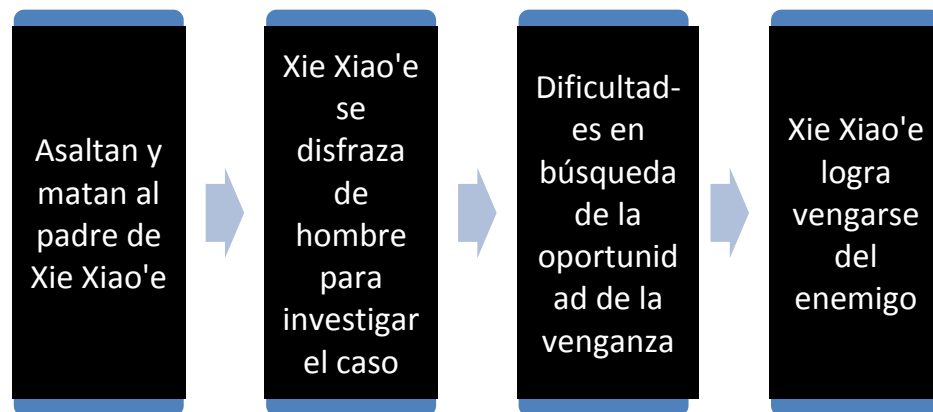
Como hemos dicho, la narración revolucionaria sobre la mujer se estructura sobre la base de la narración tradición reformada. Por ejemplo la historia de Gao Shan en *La Juventud entre las Llamas de Guerra* (Wang Yan, 1959), quien se disfraza de hombre para unirse al ejército, comparte la misma estructura narrativa con *La Biografía de Xie Xiao'e*<sup>1</sup>. Sólo que las dos narraciones se diferencian por distintos valores debido a la ideología que las caracterizaban en sus respectivas épocas.

---

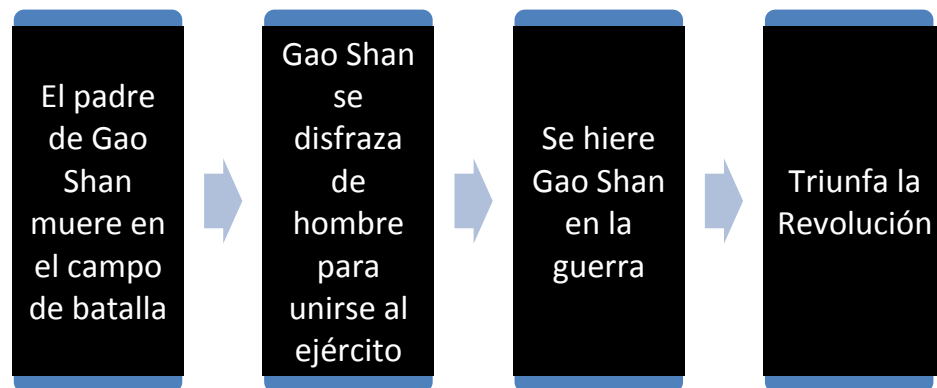
<sup>1</sup> Escrito por Li Gongzuo, uno de los “Tang Chuanqi”. Los Tang Chuanqi, también conocido como Chuanqi, son cuentos en lengua clásica, que datan de la dinastía Tang.



*La Biografía de Xie Xiao'e:*



*La Juventud entre las Llamas de Guerra:*



Xie Xiao'e y Gao Shan son imágenes de heroínas de distintas épocas históricas y ambas se presentan en la sociedad con la identidad masculina: la primera se cuela en la casa de sus enemigos por 2 años y nadie sospecha que es una mujer; Gao Shan lucha en el campo de batalla junto con sus compa-

ñeros y no se enteran de su identidad femenina hasta que es herida e ingresada en el hospital.

“La primera y la más obvia característica de la imagen de heroínas es ‘parecerse a un hombre’, por lo cual, para crear esta clase de imágenes, la estrategia retórica más básica es ‘masculinizar’. El llamado ‘masculinizar’ significa poner de relieve el lado ‘masculino’ de la mujer, es decir, hacerles aproximarse a los hombres e incluso imitarles en el aspecto y el comportamiento, y luego orientarlas para que entren en el mundo masculino, para que se identifiquen con los valores suyos hasta que consigan su aprobación y al final, llegar a ser un personaje ‘heroico’. ”<sup>1</sup>

El valor de la narración de “Mulan se une al ejército” fue romper el orden ético y la división del trabajo según el género durante mucho tiempo, porque “el hombre va a luchar en el frente mientras la mujer se queda a tejer en el hogar”. No obstante, como es fruto del pensamiento feudal, al fin y al cabo, en *La Balada de Mulan*<sup>2</sup>, la mujer está destinada a regresar al orden ético feudal: el emperador está muy impresionado por los actos heroicos de Mulan y le intenta premiar con mucha riqueza y un título de nobleza. Pero lo único que pide Mulan es un caballo en el que pueda volver a su pueblo natal a estar con la familia. Entre los versos escritos bajo la cultura patriarcal trasluce la ilegalidad de que la mujer se una al ejército. Después del triunfo de la guerra, Mulan no tiene otra opción que regresar a su papel tradicional porque es sólo una mujer disfrazada de hombre, una heroína con una identidad masculina.

---

<sup>1</sup> Chen Shunxin, *Narración y Sexo de la Literatura Contemporánea China*. Editorial de la Universidad de Beijing, 2007, P. 39.

<sup>2</sup> La Balada de Mulan o Mulan ci, es una balada chino creada en una de las Dinastías del Norte (420-589).

La imagen prototípica presentada por *La Juventud entre las Llamas de guerra* (Wang Yan, 1959) es completa: al herirse y estar ingresada en el hospital, Gao Shan reveló su sexo verdadero. Igual que Mulan, se tiene que despedir del frente bélico al final.

En cierto sentido, el relato sobre la mujer revolucionaria que narran las películas es una imagen cultural acerca de la identidad social de la mujer en un contexto histórico específico. El hecho de que Gao Shan se retire del “orden simbólico” del mundo patriarcal está considerado absolutamente razonable. Las circunstancias de Mulan es una situación que afrontan todas las mujeres revolucionarias. Estas mujeres, mientras disfrutan del derecho a compartir el discurso, pierden su identidad de género y la identidad de género de su propio discurso; en el relato cinematográfico sobre la mujer, el patriarcado avasalla a la mujer y refleja el inconsciente histórico al heredar el patrón narrativo del patriarcado. Mulan, como imagen prototípica, hace que la expresión cinematográfica de Gao Shan—como subjetividad femenina—sea inexistente. En la sociedad patriarcal, la mujer, como el “segundo sexo”, nunca ha podido romper el cerco del discurso patriarcal.

Efectivamente, la conciencia de género del sexo femenino no ha estado en la esencia del relato sobre la mujer revolucionaria, sino en la parte residual del discurso de clase de la Revolución. Las heroínas creadas en las películas aparte de no tener caracteres sexuales, tienen mucha inclinación a la masculinización. En consecuencia, se ha borrado en gran medida la diferencia de la identidad social del sexo femenino y esto produjo la demora histórica de la aparición de la mujer como sujeto. Es una paradoja tanto de la emancipación de la mujer china como de los relatos sobre la mujer revolucionaria. En fin, la emancipación de la mujer en el cine de la “nueva China” no es la emancipación de la individualidad femenina, sino la liberación de una clase a gran escala.

### 2.3.3. La representación politizada del cuerpo femenino

La teórica feminista de cine Laura Mulvey<sup>1</sup> cree que la representación cinematográfica del cine clásico se basa en el patrón de oposición binaria del sujeto/el hombre que “mira”, y el objetivo/la mujer que “es mirada”. Es decir, la mujer provoca el placer visual con sus características sexuales.<sup>2</sup> Para concretarlo en términos del texto cinematográfico, las características sexuales del sexo femenino se expresan usualmente por la exhibición del cuerpo femenino.

El cuerpo femenino del cine de la vieja China era el cuerpo que expresaba el deseo, del cual la mayor parte era el objeto deseado por el hombre y se encontraba bajo la mirada de este, por ejemplo Wei Ming en *Nueva Mujer* (Cai Chusheng, 1935). Aunque en cierto sentido, el cuerpo también era un símbolo.

En los relatos tradicionales sobre la mujer de China, la exhibición del cuerpo de la mujer estaba controlada por la moral feudal con reglas como “sonreír sin enseñar los dientes” y “vestirse sin enseñar la piel”. Pero esto ha sufrido una reforma y una nueva interpretación en el relato sobre la mujer del cine de la “nueva China”: una vez que el sexo femenino se entregase a la causa revolucionaria, sus caracteres sexuales, su paradigma de comportamiento y su lógica de conducta tenían que adaptarse al tabú, a la norma de la Revolución.

---

<sup>1</sup> Véase nota al pie 1, P. 20.

<sup>2</sup> Laura Mulvey, “Placer visual y cine narrativo”, *Arte Después de la Modernidad*, Editorial AKAL, Madrid, 2001, P. 365

El libro *Five bodies* del sociólogo John O’neill<sup>1</sup> divide el cuerpo en 5: el cuerpo mundial, el cuerpo social, el cuerpo político, el cuerpo consumista y el cuerpo médico. De acuerdo con la división, el cuerpo femenino del cine de la “nueva China” pertenece al cuerpo político. La crueldad de la guerra diluyó la limitación del papel que hace cada género: el sexo femenino empieza a anhelar la intrepidez del sexo masculino. Su conducta se aproxima al máximo a la de los hombres: el gesto lleno de “hombría” de sacudir el pelo al hablar la protagonista Zhao Yiman en *Zhao Yiman* (Sha Meng, 1950) se hizo al crear una imagen de mujer revolucionaria en aquella época.

Aunque fueran imágenes de mujeres preconizadas por la Revolución, cuando tenían que revelar unos caracteres femeninos por la necesidad de la trama, la estrategia del cine era debilitar y encubrir, especialmente en la presentación del cuerpo femenino que está a punto de dar a luz. Es precisamente, como lo que dijo André Bazin, que “la pantalla no es un marco como el de un cuadro, sino un orificio que no deja ver más que una parte del acontecimiento”.

Li Dongmei en *Dongmei* (Wang Yan, 1961) se ha quedado trabajando como comisaria del tercer destacamento guerrillero del distrito porque está embarazada, aunque la mayor parte del Ejército Rojo Central se ha retirado de allí. Sin embargo, de camino a registrarse en el comité, anda con la bandolera puesta y se mueve con mucha agilidad. Incluso le cede su caballo a un soldado herido que se encuentra. Si no fuera por lo que dice el marido de Li Dongmei en su carta, que “*hay que cuidarse antes del parto*”, los espectadores no notarían en ella ninguna característica física incluso en la última etapa del embarazo. Además, sobre el parto, la película sólo presenta una

---

<sup>1</sup> John O’neill, *Five Bodies: The Human Shape of Modern Society*, Cornell University Press, Míchigan, 1985, P.4.

cabaña y unos llantos del bebé junto con una voz en off de la joven asistente: “El bebé nació salvo y sano, pero la situación se volvió tensa al mismo tiempo. La comisaria tiene que encargarse al bebé recién nacido a las masas para que lo críen.” Las secuencias desde que nace el bebé hasta que es entregado a los vecinos sólo dura 10 segundos. El embarazo y el parto de Li Dongmei son sólo para dar relieve a su firmeza revolucionaria a costa de las características físicas y del proceso del parto.

*Dongmei* no es el único ejemplo. En otras películas como *La Amistad* (Li Jun, 1959) y *La Azalea Glacial* (Zhu Wenshun, 1963), en las que en las mujeres que están a punto de parir tampoco se ve ninguna expresión audiovisual de una mujer embarazada, sino que la información del embarazo sólo se transmite por las conversaciones entre los personajes. Para demostrar su voluntad revolucionaria, hasta su cuerpo se presenta como “anormal”. Entonces, estas mujeres se realizan como género sólo en términos espirituales y se ven obligadas a aceptarlo; además, se ven moldeadas como individuos destinados a sacrificarse para destacar su naturaleza revolucionaria.

En la representación del cuerpo de las mujeres revolucionarias en el cine de la “nueva China” se encubren los caracteres sexuales. Esta narración “asexual” cambió el orden de género: el cuerpo femenino—en el cual sólo queda la propiedad política—deja de ser el objeto deseado por el sexo masculino. Según la estética ideológica, la representación del cuerpo femenino se convierte en “un cuerpo apropiado”<sup>1</sup> gracias al riguroso sistema retórico político. Parece que esta estética libra de momento al cuerpo femenino del

---

<sup>1</sup> Patrick Fuery, *Nuevo Desarrollo de la Teoría Cinematográfica*, traducido por Li Ershi, Editorial de film de China, 2004, P.103.

control imaginario de la mirada masculina y le ayuda a dejar de someterse a la fantasía y la contemplación del mismo.

Casi todas las mujeres revolucionarias en el cine chino entre 1949-1978 llevaban “el peinado revolucionario”, que es pelo corto hasta las orejas. “La politización del peinado” data del “decreto de la coleta china” que promulgó Aisin Gioro-Linfu<sup>1</sup> para que los Han se convirtiesen a las costumbres de los manchúes; luego, después de que Sun Zhongshan<sup>2</sup> fundara la República de China, abogaba por el corte de la coleta tomando el peinado como el símbolo de la Revolución; en cuanto a la tropa revolucionaria del Partido Comunista China, el pelo corto de mujer era originalmente para facilitar la vida en las marchas y batallas antes de convertirse en el símbolo de la mujer revolucionaria. En las películas, aunque de vez en cuando cambian de peinado, es seguramente por la necesidad de la Revolución.

En *Inmortal en las Llamas* (Shui Hua, 1965), el único motivo por el que “la vieja de doble pistola” lleva el pelo recogido en un moño es para ir a la ciudad a intercambiar inteligencia con el comunista clandestino. En *Hija del Partido* (Lin Nong, 1958) hay una escena que para cautivar a los comunistas, los Kuomintang diferencian en el puesto de control a las comunistas de las mujeres comunes deshaciendo el moño que llevan. Si alguna tiene pelo corto por dentro, es sospechosa. De esta manera, el peinado, que siempre ha sido uno de los caracteres sexuales del sexo femenino, obtuvo otro significado especial: el pelo ondulado largo es de las espías de Kuo-

---

<sup>1</sup> Aisin Gioro-Linfu, también conocido como Shunzhi, fue el segundo emperador de la dinastía Qing, la última dinastía imperial china, de origen manchú, y el primero que reinó sobre toda China.

<sup>2</sup> Sun Zhongshan (1866-1925) conocido también como Sun Yat-sen, fue un político, estadista e ideólogo chino. Primer presidente de la República de China y fundador del Kuomintang, es considerado tanto en la República Popular China como en la actual República de China (Taiwán) como el padre de la China moderna.

mingtang o las hijas de los capitalistas; la mujer revolucionaria es la representante de la clase trabajadora, por eso nunca se aplica ningún maquillaje ni adorno. No importa si son mayores o jóvenes, su carácter revolucionario tiene que ser de adentro hacia afuera.

De hecho, estas representaciones simbólicas externas “no tienen un valor absoluto en sí mismas—únicamente la relación diferencial de la una a la otra como criterio de sentido”<sup>1</sup>. Bajo la influencia del valor positivo, el sentido está objetivado, y según Jean Baudrillard, la forma de manifestarse de esta objetividad es extender el signo hasta el control de sentido a nivel social y político.

El *qipao*<sup>2</sup> siempre ha sido una vestimenta típica de la mujer oriental, el cual el cine primitivo chino usaba muchas veces para marcar la belleza del cuerpo femenino. No obstante, en el cine de la “nueva China”, este vestido está considerado como un signo de la identidad de clase—las que lo llevan si no son mujeres o hijas de los capitalistas, son espías de Kuo-mintang. Si algunas veces las mujeres revolucionarias se ponen *qipao*, sin duda lo hacen para disfrazarse por necesidades de trabajo. Por ejemplo, Zhou Lian en *La Familia Revolucionaria* (Shui Hua, 1960) se hace pasar por la mujer del dueño de un centro comercial en Shanghai por necesidades del trabajo clandestino. Por eso su hija y ella se tienen que poner *qipao* aunque la hija, Xiao Lian, no deja de quejarse de lo incómodo que es el vestido. Para consolarla, Zhou Lian le dice: “*Mamá tampoco quiere vestirse así. ¡Pero es por el trabajo!*”; “hermana Jiang” en *Inmortal en las Llamas* (Shui

---

<sup>1</sup> Jean Baudrillard, *Crítica de la Economía Política del Signo*, Siglo veintiuno editores, 2010. P. 75.

<sup>2</sup> Qipao es un tipo de vestido utilizado en China. Normalmente era de seda, adornado con cordones en las mangas y en el cuello, y se hizo popular en el palacio imperial y entre los nobles.



Hua, 1965) se pone *qipao* para ir a la ciudad a realizar una misión. Todo el tiempo piensa que “este vestido es muy incómodo de verdad” y al llegar a casa, se lo quita enseguida para ponerse otra ropa sencilla.

En el sistema retórico político, los personajes positivos son todos muy sobrios y tienen que despreciar la vestidura no-revolucionaria como el *qipao*. Por ejemplo en *Las Hermanas del Campo* (Zhang Zheng, 1965), la hermana mayor Jin Yan tiene el pelo corto y se viste de género neutro porque de acuerdo con el llamamiento del Partido, regresa al pueblo natal para dedicarse a la agricultura. Pero la hermana menor Jinling está influida por el pensamiento capitalista de la tía quien es una agricultora rica, siempre lleva ropa de estampado floral y lazo en su coleta. Después de su reeducación por parte de la hermana mayor y de la célula del Partido, la conciencia política de Jinling se eleva: se corta el pelo y se pone ropa de género neutro también.

Pelo ondulado, pendientes, pintalabios, collar, chal, reloj, bolso, abrigo, *qipao* y zapatos de tacones entre otras cosas, son todos símbolos de la vida corrupta de la clase explotadora. Desde la aparición de la primera mujer villana en la gran pantalla, la espía de Kuomintang en *Soldado de Acero* (Cheng Yin, 1950), quien intenta seducir al jefe del pelotón y aparece con el pelo largo ondulado y *qipao* de estampado floral, este estereotipo de mujer arreglada se hizo gradualmente el código sintomático de “mala mujer” y se fue interiorizando en el cine de la “nueva China”. Son hermosas y despiadadas a la vez, seductoras y al mismo tiempo maliciosas. De ahí en adelante se convirtió en el molde para crear la imagen de la villana femenina: en *Guardia Secreto en Canton* (Lu Yu, 1957), la espía de Kuomintang, Mei, se disfrazaba al principio de una trabajadora en ropa sobria de lienzo basto y un delantal. Pero al revelar su identidad de espía en el barco para Hongkong, Mei, aunque es una mujer mayor, también aparece con el pelo ondulado, falda corta y joyas.

*“En esta narración autoritaria, hay una forma retórica específica, la identificación de género se relaciona con el discurso de clase y la lucha de clase: sólo la clase explotadora y la clase enemiga tiene el punto de vista de género, lo cual es una identificación discriminatoria que considera a la mujer como alguien humilde, una mirada llena del deseo innoble y maligno y una expresión del poder y de la violencia impuestos en la mujer.” Es decir, “sólo estando delante del enemigo es cuando se necesita actuar y ‘disfrazarse’ de mujer.”<sup>1</sup>*

Es más, durante el período de la Revolución Cultural, lo que el cine menos quería afrontar (ni le parecía digno de afrontar) era los caracteres sexuales femeninos. El “quitar la feminidad” se llevó al extremo con unas imágenes de género neutro. Xiumei en *La Cresta de Pino Verde* (Liu Guoquan, 1973) lleva un gorro de tela, un mono azul de trabajo con un cinturón en la cintura. En una de las películas de “Yangbanxi”<sup>2</sup> *La Montaña de las Azaleas* (Xie Tieli, 1974) la protagonista Ke Xiang aparece en la pantalla así: aunque anda con grilletes, se contonea hacia adelante. A continuación se abre camino en medio de bayonetas y levanta la cadena de hierro dando media vuelta para encararse con los espectadores con una postura de mucha masculinidad. Además, en la pelea con el agente enemigo Qiu Changgeng, a Ke Xiang no le cuesta nada quitarle la pistola de su mano y sorprende a todo el mundo. Estas imágenes de mujer no ofrecen ningún carácter físico femenino, y de esta manera pierden toda la conciencia femenina y el gusto por la vida.

La filósofa post-estructuralista Judith Butler cree que el papel y las características de género se caracterizan por la sexualidad, por lo cual la ves-

---

<sup>1</sup> Dai Jinhua, *Paisaje en la Niebla*, Editorial de la Universidad de Beijing, 2006, P. 87-88.

<sup>2</sup> Véase nota al pie 1, P. 112.

timenta y el comportamiento son atrezo. La sociedad suele establecer la escena de la discriminación de género definiendo el patrón del papel de cada sexo<sup>1</sup>. Entre otras cosas, la ropa, el peinado y el comportamiento son el criterio principal con el que la sociedad diferencia a los hombres de las mujeres. El fenómeno de “cross-dressing” en el relato sobre la mujer hacía que la expresión cinematográfica del cuerpo femenino en ese período fuera casi nulo y al mismo tiempo, eliminó la diferencia entre la identidad social femenina y la masculina.

---

<sup>1</sup> Bao Xiaolan, *Investigación y Crítico sobre el Feminismo Occidental*, SDX Joint Publishing, 1995, Shanghai, P.11.

## **Capítulo 3. Las relaciones interpersonales en la narración revolucionaria**

### **3.1. La relación con el sexo opuesto**

Desde los relatos sobre la mujer de la cultura tradicional, el amor y el matrimonio de la mujer siempre han tenido que obedecer a la necesidad del interés nacional. En la historia conocida Huan Sha Ji<sup>1</sup>, el amor de Xi Shi y Fan Li está estrechamente relacionado con el destino del reino. Ante el conflicto entre el interés nacional y el personal, el patriarcado habla a través de Xi shi: “el asunto personal es diminuto con respecto al asunto nacional.” Esta ideología sigue siendo dominante en el relato sobre la mujer revolucionaria reemplazando el pensamiento de la lealtad ciega por el interés de clase, y bajo la premisa de encubrir y sacrificar los sentimientos de la mujer.

---

<sup>1</sup> Huan Sha Ji, narra la historia de cómo la pareja Xi shi (la mujer más guapa del estado Yue) y Fan Li (el ministro del estado Yue) ayuda al monarca de Yue a vencer al otro estado Wu sacrificando su propio matrimonio con “la estrategia de la belleza”, es decir, enviado a Xi Shi al monarca de Wu para seducirlo.

### 3.1.1. La expresión de los sentimientos de la mujer hacia el hombre

#### 3.1.1.1. La expresión de la relación matrimonial en el discurso patriarcal

En la película *La Montaña Dabieshan de Tempestad* (Huang Zumo, 1961), cuando el ejército de Zheng Congyi se desplaza a otro lugar, la despedida entre él y su esposa Wu Hongying sólo se trata con una frase: “*¡desempeña tu papel como comunista!*”; En *Hija del Partido* (Lin Nong, 1958), el momento en que el Ejército Rojo se va de la base de Jiangxi hacia el norte para resistir a los japoneses, Yumei va corriendo con su hija pequeña en sus brazos para despedirse del marido Wang Jie sin saber que es la última vez que lo verá. Lo que le dice el marido resulta ser: “*Yumei, a partir de hoy, nuestra hija sólo te tiene a ti. Yumei, no estés triste y recuerda: un comunista sigue luchando por la Revolución por muy grande que sea la dificultad que se encuentre.*”; cuando el esposo de “hermana Jiang”, Peng Songtao, es asignado a trabajar en otro lugar, lo que dice en la despedida es: “*Tú estarás en la ciudad y yo en el campo. ¡Luchemos juntos hasta el mañana!*”; el esposo de Li Dongmei en *Dongmei* (Wang Yan, 1961) no tuvo tiempo ni para despedirse de su esposa antes de desplazarse con el ejército. Luego a Li Dongmei le llega una carta suya en la que pone sólo tres cosas: “*Dongmei: 1. Tenéis que acudir lo antes posible a la comisión del distrito. 2. Te he dejado una pistola. 3. Cuídate por favor antes del parto.*” Esta carta es parte del contacto personal entre esposo y esposa, pero los sentimientos personales se ven comprimidos a un espacio mínimo. Como dice la propia protagonista Dongmei: “*¡Sea cuando sea, las cartas escritas por él son siempre como una orden!*”

No cabe duda de que ante el país arruinado y el pueblo miserable, los revolucionarios en aquella época tenían otras prioridades más importantes que los sentimientos personales. Los matrimonios en el colectivo revolucionario suelen ser de dos personas con el mismo ideal y es comprensible que se digan palabras para animarse el uno al otro. No obstante, el afecto conyugal normal queda “suspendido” y existe una grave pérdida de la veracidad cuando las interacciones entre dos personas están politizadas y las palabras de despedida son casi consignas y eslóganes.

Sobre todo el caso de perder al esposo, un dolor tremendo para las mujeres, se encuentra también en una zona ciega de la narración. En el relato sobre la mujer revolucionaria, lo que se preconizaba era el valor de morir sin miedo por la clase y por la nación. A diferencia de la idea de “ser para la muerte” de Martin Heidegger, en los años de la guerra y la Revolución de China, la muerte por la patria era un gran honor. Este pensamiento por un lado corresponde con el tabú tradicional de no hablar de la muerte, por otro destaca el espíritu intrépido de los comunistas consistente en desdeñar la muerte. Aparte de esto, la muerte de una persona querida es un estímulo aún mayor para que crezca el espíritu combativo, lo cual se interpreta muy bien en lo que dijo Mao: “Miles de mártires se sacrificaron antes de nosotros por el interés nacional. ¡Levantemos su bandera y sigamos adelante pisando su huella de sangre!”<sup>1</sup>

En *Zhao Yiman* (Sha Meng, 1950), cuando Zhao Yiman se entera de que su marido Cao fue matado por los enemigos, además de no derramar ninguna lágrima, aprieta los dientes y dice sin ningún cambio de tono: “*Los que mueren han cumplido las responsabilidades y ¡los que sobrevivimos*

---

<sup>1</sup> Mao Zedong, “Sobre el gobierno de coalición”, *Antología de Mao Zedong*, Vol.III, Editorial Renmin, 1953, P.1099.

*seguiremos luchando!*” En seguida, se fue al frente de batalla dirigiendo una tropa como manera de vengarse y conmemorar al fallecido; Leng Yun en *La Hija de China*, (Ling Zifeng, 1949) se entera de la noticia de que su marido fue capturado y enterrado vivo mientras participaba en una misión clandestina y la expresión triste en su cara desaparece en un segundo; Jin Yuji en *Jin Yuji* (Wang Jiayi, 1959) ve con sus propios ojos la caída y la muerte de su marido en el campo de batalla y su reacción es decir firmemente al instructor: *“es más importante el traslado de la tropa.”* Luego el instructor le intenta consolar y ella menea la cabeza diciendo: *“No hace falta que digas nada, hay muchísimos camaradas que caen en las batallas.”*

“Hermana Jiang” vio el comunicado de que su marido fue asesinado por el Kuomintang sin derramar ninguna lágrima. Al contrario, siguió andando en la tormenta con la frente alta hacia la montaña Huaying a desarrollar la lucha armada. La jefa del destacamento guerrillero “la vieja de doble pistola” cree que “hermana Jiang” no sabe de la muerte del marido y la invita a comer en casa disimulando la tristeza, la cual le hace no poder incluso sujetar bien la copa:

*Hermana Jiang: “Mamá, me enteré de todo...”*

*La vieja: “Jiang, si quieres llorar puedes hacerlo ante los tuyos. Te entiendo perfectamente, te entiendo. Cuando el padre de Huawei fue capturado, viví todo lo que estás viviendo ahora. No es bueno retenerlo por dentro, ¡llora!”*

*Hermana Jiang: “Mamá, ¡no puedo trabajar llorando! La muerte en la Revolución es inevitable pero ¡la sangre se tiene que pagar con la sangre! Mamá, ya que ahora estás más cargada de trabajo, ¡envíame a donde más me necesite la Revolución!”*

En estas películas, los recuerdos a los camaradas fallecidos y el odio hacia los enemigos de clase desplazan la tristeza y la nostalgia por perder al esposo para mostrar una actitud sublime pero rígida. Pueden salir del paso rápidamente y volver a la lucha de nuevo. Y según las películas, esta poderosa valentía proviene del símbolo del Partido: la dirección del esposo/hombre. Se puede observar que esta narración contiene un juicio de valor según lo cual la Revolución está por encima del afecto conyugal. Y el motivo por el que se genera este juicio de valor es que lo primero es el varón y la colectividad, mientras que lo segundo es de la mujer y es algo personal.

En el período de la Revolución y de la construcción comunista, los valores consistentes en poner el interés nacional por encima de todo estaban fomentados al máximo. Además, el relato sobre la mujer estructurada por el cine chino de esa época consiguió crear la denominación de “el nuevo heroísmo”:

*“...Es el significante de la Revolución, el espíritu y la victoria, lo cual manifiesta concentrada y típicamente la esencia y la corriente dominante de una sociedad socialista. Su cualidad y su pensamiento superan en gran medida el nivel de pensamiento de las masas comunes y por eso tiene el poder del ejemplo.”<sup>1</sup>*

Pero las heroínas “no son objetos con quien se identifica, sino objetos de quien se aprende y a quien se venera.”<sup>2</sup> En el sistema del discurso de los “Aparatos Ideológicos de Estado”, el sexo femenino es tan “perfecto” que después de encubrir los sentimientos personales, no tiene ni los deseos bási-

---

<sup>1</sup> Yao Xiaomeng, *La Estética Cinematográfica*, Editorial de Oriente, Beijing, 1991, P. 188.

<sup>2</sup> Idem.



cos del ser humano. La única relación de la mujer con la sociedad es la creencia política.

La relación matrimonial representada en el cine chino revolucionario es una relación politizada reflejada en la dominación del sexo masculino (como el sujeto que tiene la autoridad del discurso) sobre el sexo femenino (como el objeto): el esposo mantiene una cierta distancia espacial con la esposa mientras juega el papel de director espiritual. La mujer suele entregarse a la lucha revolucionaria por un impulso de afecto a través de la ayuda y la orientación del esposo. Y el esposo suele ser el objeto de admiración de la esposa. Así que durante este proceso, el discurso patriarcal y la autoridad de la Revolución son aceptados incondicionalmente por la esposa.

La relación conyugal se suele declarar con el objeto de servir de símbolo del vínculo afectivo entre las dos personas, que suele estar politizado también. En *La Bandera Roja en el Altozano* (Zhang Junxiang, 1951), cuando Jiang Mengzi se va de casa con el Ejército Rojo, deja a la esposa Xiang Wuer un “carnet de trato preferencial de familia militar”. La cual la alegra mucho: “¡A partir de hoy, soy una familia del Ejército Rojo!” Desafortunadamente, el ejército enemigo vuelve y Xiang Wuer tiene que cambiar de nombre y vivir de nodriza en casa del terrateniente aguantando todo tipo de vejaciones. A lo largo de todo este tiempo, saca a menudo el carnet que le deja su marido por la noche imaginándole a él regresar lleno de gloria montando un caballo y no deja de recordarse a sí misma que es una familiar del Ejército Rojo. Ofrece voluntariamente información de inteligencia al destacamento y envía al hijo a buscar a la tropa con el carnet para encontrar al padre. En *Hija del Partido* (Lin Nong, 1958), el esposo deja a Li Yumei dos monedas de plata cuando se va del pueblo con el ejército, las cuales siempre están guardadas por ella en un pañuelo rojo como su propia cuota del Partido. Y también, son estas monedas junto con el carnet las que la hija

de los dos entrega al padre de parte de su madre cuando se reconocen muchos años después.

Tanto el carnet de familia militar, como las monedas de plata como la cuota del Partido parecen tener una gran fuerza espiritual. Cada vez que la mujer se encuentra en situaciones difíciles, los saca y los acerca al corazón para decir que el “Partido” está a su lado. Y así, todas las dificultades se superan en su imaginación. Esta metáfora de que la mujer siente tanta afición por un objeto, consagra éste como un fetiche, como escribe Baudrillard:

*“Consiste en un sincretismo heredado de las representaciones primitivas, en analizar los mitos, los ritos, las prácticas, de mana, fuerza transferida a seres, a objetos, a instancias, fuerza difusa y universal pero cristalizada en puntos estratégicos y cuyo flujo puede ser regulado y desviado en beneficio suyo por el individuo o el grupo.”<sup>1</sup>*

Y curiosamente, casi todos estos objetos al final tienen el mismo desenlace: son entregados al padre por los hijos. Según Jean Baudrillard, es el resultado de la “regulación” de la ideología, lo cual significa en cierta medida que el sexo femenino sigue estando dominado por el sexo masculino.

Todo esto es un signo la esencial de los relatos revolucionarios sobre la mujer.

*“Como el segundo sexo, el amor o el matrimonio del área personal no consigue la atención de la cámara. Al contrario, la codificación ideológica dominante las utiliza para borrar las cicatrices históricas en*

---

<sup>1</sup> Jean Baudrillard, *Crítica de la Economía Política del Signo*, Siglo veintiuno editores, 2010. P. 89.

*las tormentosos ambientes públicos de la historia y política del Estado.*”<sup>1</sup>

Por eso, en Xiang Wuer y Li Yumei sólo se ve el discurso masculino. Ellas parecen ser el sujeto de la narración pero en realidad son el objeto. Su identidad de género es ambigua y el deseo personal está suspendido.

Hua Ziliang, el esposo de “la vieja de doble pistola” en *Inmortal en las Llamas* (Shui Hua, 1965) estuvo detenido por los enemigos durante 15 años y todo el mundo estaba convencido de que fue asesinado. Cuando los comunistas le dicen a ella que está vivo todavía, los espectadores están tan sorprendidos como ella y se produce una vehemente expectativa por el reencuentro de esta pareja revolucionaria. Sin embargo, después de que Hua Ziliang es rescatado del campo de concentración, la escena del reencuentro de la pareja pasa enseguida a la multitud que celebra la victoria. Puede que esta escena sea la metáfora gráfica del relato sobre la mujer revolucionaria porque el cambio de imagen “por inadvertencia” es significativo. El criterio de clase y de nación encubre siempre los sentimientos personales y está destinado a acentuar la celebración colectiva de la victoria revolucionaria. Este montaje semántico es peculiar del cine chino.

Aún más, Yangbanxi<sup>2</sup> durante la época de la Revolución Cultural llevó esta expresión especial del afecto conyugal al extremo: en él los héroes revolucionarios son unos seres humanos que no tienen sentimientos de amor. Li Yu en *La Historia de la Linterna Roja* (Cheng Yin, 1970) se entrega totalmente a la Revolución, tanto que no forma una familia hasta la mediana edad; en *Monte Dujuan* (Xie Tieli, 1974), antes de que la protagonista

---

<sup>1</sup> Hu Mu, “Yangbanxi revolucionaria: la simbolización de la narración”, *Revista académica de la Escuela Normal Superior de Changjiang*, 2008, No. 2.

<sup>2</sup> Véase nota al pie 1, P. 112.

Ke Xiang llegue al Monte Dujuan, su marido ya había sido asesinado por el cabecilla de los caciques reaccionarios; la tía Aqing en *Sha Jia Bang* (Wu Zhaodi, Ma Erlu y Jiang Shusen, 1971) no vuelve a ver al marido desde que él dejó la familia por ser un corresponsal secreto; en *La Tomada del Monte de Tigre* (Xie Tieli, 1958), la mujer de Li Yongqi murió nada más empezar la primera secuencia. La mujer del viejo Chang también se suicidó resistiendo a un bandido hace 8 años; en *Ataque al Regimiento del Tigre Blanco* (Shang Zhisi, 1972), la tía Cui protege a los soldados arriesgando su propia vida, pero en ningún momento viene el tío Cui a ayudarla. En las películas de Yangbanxi, el único que procura casarse para formar una familia es el traidor Hu Chuankui y además “la novia es la mujer más guapa y famosa de toda la ciudad Changshu”. Sin embargo, la boda fue destrozada por la revolucionaria tía Aqing colaborando con Guo Jianguang.

### **3.1.1.2. La expresión del amor de la mujer en la narración revolucionaria**

Si echamos un vistazo a la narración tradicional de las mujeres espadachines, la vida afectiva y la venganza construyen una absoluta oposición binaria que indica una conciencia femenina confusa y perdida. Las mujeres viven una vida virtual llena de sangre y armas desconectándose de los posibles sentimientos amorosos del mundo real. Aunque se casen con alguien, es para tener acceso a la venganza. Por ejemplo en “la esposa del mercante” en los *Tang Chuanqi*<sup>1</sup>, una mujer guapa y virtuosa conoció al mercante Wang Li y se casó con él. No obstante, este matrimonio sólo lo utiliza para disimularse. Pocos años después, consigue por fin vengarse de su enemigo y

---

<sup>1</sup> Véase nota al pie 1, P.181.

nada más lograrlo, además de abandonar al marido, mata a su propio hijo para eliminar todas las preocupaciones. El odio y las ganas de vengarse ciegan a la mujer espadachín quien no tiene ninguna feminidad. La expresión del androcentrismo feudal convierte a una joven mujer que se supone amorosa y tierna en una asesina enfermiza.

Si sacrificar el amor y la familia por la venganza es lógico para la narración del patriarcado feudal, en el relato sobre la mujer del cine revolucionario de la “nueva China”, la expresión del amor de las revolucionarias también recibió el mismo trato. Si nos preguntamos el por qué, sería por la influencia trascendental de la cultura tradicional china, según la cual los romances y los sentimientos personales son incompatibles con la Revolución a sangre y fuego. En aquella época, lo que se requerían no eran “las lágrimas de la bella” sino “la sangre de los héroes”.

La alcaldesa Chen Guiying en *Defender la Patria y el Hogar* (Yan Gong, 1950) es una trabajadora modelo. Después de la victoria de la Segunda Guerra sino-japonesa, le empieza a hacer ilusión casarse con su novio y vivir una vida estable y feliz. Sin embargo, estalla la guerra civil y su zona se tiene que enfrentar al ataque del ejército del Kuomintang. En la reunión de la movilización militar, ve a su novio Yang Dezhi apuntarse para ser militar y se llena de frustración. Entonces uno de los dirigentes del ayuntamiento le busca para hablar de esto:

*“No tengo ningún problema con la unión entre Yang Dezhi y tú, es lícito. Pero en comparación con el asunto de todo el mundo, ¿crees que está bien priorizar el asunto personal?...en el pasado siempre pensábamos que después de derrotar a los japoneses, sólo nos esperaba la paz. Veo que sólo piensas en disfrutar del presente pacífico, pero te*

*olvidas de los sufrimientos que hemos vivido. Guiying, ¿no ves que el enemigo de clase Liu Erhuai viene a subvertir nuestra zona liberada dirigiendo el ejército de Kuomintang?”*

Con las críticas de Li Yutian, Chen Guiying al final se da cuenta de su error y acaba haciendo autocrítica en la reunión del Partido diciendo que lo siente por sólo pensar en la felicidad presente y olvidarse del enemigo de clase.

En *La Juventud entre las Llamas de Guerra* (Wang Yan, 1959), Lei Zhenlin, el jefe del pelotón se sorprendió mucho al saber que su compañero al que ve todos los días resulta ser una mujer disfrazada de hombre. Cuando los dos se ven otra vez, Lei Zhenlin le regala su sable favorito a ella:

*Gao Shan: “¿Por qué?”*

*Lei Zhenlin: “Es un recuerdo. Nosotros nos vamos cada día más lejos combatiendo. Cuando lo veas, ¡recordarás los tiempos en que hemos combatido juntos!”*

*Gao Shan: “¿Cómo lo voy a olvidar? Escíbeme por favor, me quedo esperando la noticia de vuestra victoria.”*

*Lei Zhenlin: “No te decepcionaré, tú espera.”*

Estas palabras en la despedida son significativas y suficientes para dejar a los espectadores un espacio para la imaginación. El sable como regalo puede ser el signo del heroísmo personal de Lei Zhenlin, y entonces regalar el sable significa que pone un fin a su heroísmo personal y se convierte al

colectivismo. Por otro lado, esta trama también se puede interpretar como la entrega del objeto simbólico entre dos personas enamoradas para formar el "significante imaginario" de una narración amorosa.

En *Reconocimiento a través del Río Yangtze* (Tang Xiaodan, 1954), el jefe de compañía del ejército coincide con la jefa del destacamento guerrillero Liu Sijie que salvó su vida 8 años antes. Al final de la película, los dos se ven entre la multitud que celebra la victoria de la guerra, el diálogo revela lo que siente el uno por el otro:

*Li: “¿Qué piensas?”*

*Liu Sijie: “No pienso en nada, ¿y tú?”*

*Li: “Estoy pensando en...”* (El diálogo es interrumpido por el corresponsal, diciendo que el ejército tiene que seguir adelante)

...

*Li: “Sijie, me tengo que ir ya... ¡tengo fe que nos volveremos a ver dentro de nada!”*

(Se ve mucho apego en la mirada de Liu Sijie)

*Liu Sijie: “No importa cuánto tiempo pase, ¡te espero!”*

La trama de amor en el cine de revolución era lo más emocionante para los espectadores pero a la vez lo más arriesgado políticamente por la posibilidad de causar polémica y traer críticas. Por lo tanto, se solía esconder el hilo amoroso, el cual se presenta a intervalos, es algo difícil de sondear y adopta una estructura latente que subyace al tema político. Sobre todo en la conversación entre hombre y mujer en una despedida, suelen contener las

emociones y decir algo con doble sentido. La mayoría de las escenas se filman con la técnica de plano/contraplano: cuando la mujer se queda mirando fijamente la espalda del hombre que está alejándose, la cámara enfoca sus ojos mojados; algunos de los hombres miran para atrás y siguen andando a trancos desapareciendo en la multitud.

En realidad, la muy implícita descripción del amor en el relato sobre la mujer expulsa al propio amor para mantener la pureza y la nobleza del estilo “puritano” de la Revolución. En consecuencia, sólo queda el utilitarismo político del realismo.

En *El Destacamento Rojo de Mujeres* (Xie Jin, 1960), Hong Changqing, el gallardo representante del Partido, que rescató a Wu Qionghua de las manos del terrateniente Nan Batian, no se enamora de la chica solamente porque el contexto social de aquel entonces no brindaba la posibilidad de esa trama amorosa. En realidad, en el guión original, los sentimientos de Hong Changqing por Wu Qionghua sí que se revelaron en el diario (después de su fallecimiento), y se ha sustituido en la película por la solicitud al registro del Partido Comunista de Wu Qionghua; además, tras una y otra censura, la confesión amorosa de Wu Qionghua a Hong Changqing fue cortada mientras se terminaba el rodaje. Lo que quiere transmitir la película no es cómo sucede el amor, sino el proceso de crecimiento de una mujer de esclava a soldado y el sentido educativo que contiene. Los sentimientos entre Yinhuan y Yang Xiaodong en *Batalla en la Antigua Ciudad* (Yan Jizhou, 1963) sólo se manifiestan en las miradas de Yinhuan; En *Visitantes en la Montaña Bing* (Zhao Xinshui, 1963), el amor entre Amier y Gulan Danmu es solamente una pista con la que persiguen a los antirrevolucionarios: el acendrado “primer amor” es sólo un recuerdo amargado y remoto para el soldado Amier.



Es más, a medida de que la ultraizquierda se convertía en la corriente principal, la indecisión del cine sobre la representación del amor evolucionó hasta quedar vedado: todos lo eluden para no provocar desastres inesperados. Por ejemplo, en la época de la Revolución Cultural, una serie de películas de la etapa de “los 17 años”<sup>1</sup> fueron criticadas y pasadas por la “lupa” política por representar el amor. Por ejemplo la madre Yang en *Batalla en la Antigua Ciudad* (Yan Jizhou, 1963) que había conmovido a una generación entera cuando se tira de un edificio para no someterse al traidor. Esta imagen de una mujer mayor revolucionaria también recibió muchas críticas sorprendentemente porque “entre las tres veces que aparece en la pantalla, en dos intenta emparejar a alguien con su hijo. Esto desfigura la imagen de la madre revolucionaria.”<sup>2</sup>

Al mismo tiempo, igual que en la literatura clásica china en la que gran parte de los villanos son tenorios, el cine de la “nueva China” estaba lleno del concepto patriarcal de que “la mujer hermosa es el origen de la desgracia”<sup>3</sup>: si un revolucionario siente algo o se altera ante la ternura y la dulzura femenina significa que pronto caerá en el abismo de la perversión. En *Divisoria* (Li Jun, 1964), el hecho de que Li Yunlong se case con Sun Guilan, la hija del terrateniente fugitivo se puede comparar con el hecho de que Mitya entrega su alma al diablo en *Quemado por el Sol* (Nikita Mijalkov, 1994). Li Yunlong no tarda nada en caer en la “estratagema la de mujer bella”<sup>4</sup> de los enemigos y perderse decidiendo a qué clase pertenecer.

---

<sup>1</sup> Véase nota al pie 1, P.35.

<sup>2</sup> Qi Xiaoping, *Flor Aromática y Planta Tóxica—el Destino del Cine en los Años Rojos*, Editorial contemporánea de China, 2006. P. 52.

<sup>3</sup> 红颜祸水 (Hong yan huo shui), tradición oral china.

<sup>4</sup> La estratagema no.31 de *36 Estratagemas* es un ensayo chino utilizado para ilustrar una serie de estratagemas usadas en la política, la guerra y la interacción civil en las Dinastías Meridionales y Septentrionales (420-589).

Al final, riñe con sus mejores camaradas y abandona el cargo. Aquí, su mujer Sun Guilan está considerada sin duda como perversa por la sociedad patriarcal.

### **3.1.2. La ausencia del padre/marido y el “imperativo” que aparece “*en el nombre del padre/marido*”**

Como en otros aspectos, la narración sobre la mujer del cine revolucionario también ha heredado de los relatos tradicionales la rutina de empezar a narrar la desgracia y los sufrimientos de la mujer a partir de la pérdida de su padre/marido. Luego de este comienzo de las desgracias, suele aparecer en la familia un varón/comunista y “en nombre del padre” que hace que la mujer y sus hijos entren en el orden revolucionario. Y en el caso de que la mujer se encuentre en estado de confusión o crisis, siempre hay un varón/comunista (el mismo que antes u otro) que la ayuda y la orienta.

#### **3.1.2.1. La ausencia del padre/marido y las desgracias que trae**

La literatura clásica china tiende a comenzar la narrativa con tumultos o catástrofes, así como *Romance de los Tres Reinos*<sup>1</sup> que empieza por la Rebelión de los Turbantes Amarillos<sup>2</sup> a finales de la Dinastía Han, y *A la*

---

<sup>1</sup> Romance de los Tres Reinos, escrito por Luo Guanzhong en el siglo XIV, es una novela histórica sobre los acontecimientos en los turbulentos años a finales de la Dinastía Han y la era de los Tres Reinos, desde 169 d. C. hasta la reunificación de toda China en el año 280 d. C. Es una de las cuatro novelas clásicas de la literatura china.

<sup>2</sup> La Rebelión de los Turbantes Amarillos fue una revuelta campesina que estalló el año 184 en China en tiempos del emperador Ling de la dinastía Han.

*Orilla del Agua*<sup>1</sup> que inicia la historia con una peste que tortura a la población y con el oficial Wei liberando por equivocación los demonios encerrados. En cuanto a los relatos tradicionales sobre la mujer, la pérdida repentina del padre/marido es una ocasión muy común para servir de planteamiento del argumento. En China, como sociedad agrícola feudal de más de dos mil años, el varón era siempre el pilar de la familia. Una vez que se cae el pilar, el hogar se viene abajo y la mujer se cae en la miseria. Por ejemplo en “Las Amazonas de los Yang”, las viudas como She Saihua y Mu Guiying se constituyen en comandantes dirigiendo la tropa de mujeres y las lleva a combatir en las batallas del Oeste porque todos los varones de los Yang han muerto; Hua Mulan se disfraza de hombre y se une al ejército también porque el padre está demasiado mayor y los hermanos son niños todavía.

Por supuesto, este modo narrativo se extendió al cine desde el principio. En *Juguettitos* (Sun Yu, 1933), es después de la muerte brusca del marido cuando empiezan a pasar todos los desastres a la Señora Ye. Primero su hijo es raptado en medio de los desórdenes sociales, luego la guerra entre los comandantes de las áreas no le permite ni seguir con el pequeño negocio y da comienzo a su vida de refugiada; en *El Río Corre Hacia el Este* (Cai Chusheng y Zheng Junli, 1947), a partir de que Zhang Zhongliang se fuera de casa para ingresar en la ambulancia volante, el ejército japonés empieza a lanzar ataques aéreos a gran escala en Shanghai. Por lo tanto, Sufen y su suegra se ven obligadas a llevar al hijo pequeño a juntarse con los refugiados y empezar una vida vagabunda.

Luego, en el cine revolucionario, se realiza una “sutura” entre la ausencia del padre/marido y los desastres que pasan a la mujer. Entonces, la mujer tiene que entrar en el “orden simbólico” androcéntrico obligada por el

---

<sup>1</sup> Véase nota al pie 1 de P.180.

poder del sexo masculino que proviene del “nombre del Padre”. Jacques Lacan opina que “el nombre del padre” logra perpetuarse gracias a que el niño entra en el “estadio del espejo” y se identifica con el padre. A partir de entonces se desvincula de “lo imaginario” de la madre y se convierte en el heredero y el defensor del padre y del orden. Como la identidad del sujeto se confirma a través de la diferencia entre sexos, el sexo masculino tiene que oprimir constantemente con su ley al “otro”—la mujer—para que esté siempre bajo su autoridad. Y a consecuencia de que el discurso masculino, que se ha configurado basado en el patriarcado tradicional, no se puede mantener tal cual como antes por el eslogan del “anti-feudalismo”, empieza a relacionarse con unos determinados símbolos politizados, es decir, “el discurso del sexo masculino se convierte en algo que está constituido por un determinado ‘enunciado’ politizado. Lo que cambia no es la relación de poder detrás, sino simplemente el ‘nombre’.”<sup>1</sup>

Igualmente, una nueva ideología también necesita que la consolide el discurso patriarcal. Según la relación entre el discurso y el poder de Michel Foucault, el discurso es tanto el fruto como el componente del poder; el poder se ejerce mediante el discurso: por un lado no deja de crear un nuevo discurso, por otro lado el nuevo discurso fortalece o debilita un cierto poder. Ambos son factores positivos y necesarios para la estructura social cultural. La estabilidad social de la “nueva China” dependía mucho del establecimiento y la difusión del discurso autoritario. En este sentido, la narración androcéntrica demuestra la autoridad tanto del sexo masculino como de la ideología. En otras palabras, en el relato sobre la mujer revolucionaria cons-

---

<sup>1</sup> Chen Shunxin, *La Narración y el Sexo de la Literatura Contemporánea China*, Editorial de la Universidad de Beijing, 2007, P.60.

tituida por el cine chino, la relación dominación-subordinación de género responde al sistema del discurso ideológico:

*“Este discurso sigue colocando como siempre la representación de la mujer en una posición imprescindible como un significante vacío.”<sup>1</sup>*

La mujer revolucionaria en el contexto revolucionario está completamente segregada de sus circunstancias existenciales reales. Es nada más que un objeto que sirve al discurso patriarcal, es un significante sin significado reprimido por el “fallogocentrismo”<sup>2</sup>.

En *La Montaña Dabieshan de Tempestad* (Huang Zumo, 1961), dice la voz en off:

*“A medida que cambian las situaciones de la lucha revolucionaria y que fracasamos en la quinta campaña de ‘anti-circunvalación’, la Revolución se encuentra en una gran depresión.”*

Y desde que Zheng Congyi deja la Montaña Dabieshan con el Ejército Rojo, los Kuomintang empiezan a masacrar a los familiares de los soldados y a la población revolucionaria, quienes son mayormente mujeres y mayores. En *La Familia Revolucionaria* (Shui Hua, 1960), Jiang Meiqing es arrestado por los enemigos y el soliloquio de su mujer Zhou Lian expresa la llegada de los desastres: “desde que se fue Meiqing, la ciudad está llena de escenas tétricas.” En *La Azalea Glacial* (Zhu Wenshun, 1963), justo después de que Cui Chenglong se fuera de casa con el destacamento guerrillero, los japoneses encarcelan a su mujer embarazada y la torturan con una cruel-

---

<sup>1</sup> Meng Yue, “La representación de género y los mitos nacionales”, *El Siglo XXI*, Hongkong, 1991. No.4.

<sup>2</sup> El término fallogocentrismo es un neologismo con origen en la Deconstrucción acuñado por Jacques Derrida (y explicado en su texto *La farmacia de Platón*) y utilizado hoy en lingüística y sociología: hace referencia al privilegio de lo masculino en la construcción del significado.

dad extrema. Da a luz en la cárcel pero el hijo se muere enseguida. En *La Estrella Roja Chispeante* (Li Jun y Li Ang, 1974), Pan Xingyi tiene que dejar el pueblo para irse con el Ejército Rojo. Inmediatamente, la imagen de la película pasa a la escena de una tormenta con rayos y truenos, vuelve el grupo de los terratenientes y se acaba la vida pacífica del hijo Pan Dongzi y de su madre, junto con la de los vecinos del pueblo.

Es verdad que en la primera mitad del Siglo XX, China se encontraba en una crisis sin precedentes. La opresión de clase se agravaba cada día más, las guerras y las catástrofes hacían que el pueblo viviera en una tremenda miseria. En este caso, la falta del padre o del marido era sin duda otro desastre más y es comprensible que la vida fuera más dura para una madre viuda o para los hijos. No se puede negar que existe cierta relación causal entre las dos cosas, pero lo que hacía el cine era exagerar infinitamente esta relación atribuyendo a la ausencia del varón toda la miseria traída por la realidad y convirtiendo la aparición del otro varón/el Partido en la oportunidad de que la mujer se encamine hacia la Revolución.

### **3.1.2.2. La aparición del “otro” varón/Partido “en el nombre del padre”**

En la narración tradicional china sobre la mujer, después de la falta del padre/marido en una familia, suele aparecer “otro” varón en la vida de la mujer que la orienta y la ayuda en proteger y educar a los hijos. Por ejemplo en la narración clásica folklórica de Qin Xianglian<sup>1</sup>, una mujer abandonada y perseguida por Chen Shimei, su ex-marido. Han Qi, el guardia del palacio quien se supone que va a matar a Qin Xianglian y a los hijos a la orden de Chen Shimei, se suicidó para salvarlos. Además, el íntegro juez Bao Zheng

---

<sup>1</sup> Véase nota al pie 3, P. 10.

también intenta ayudar cuando se despide de Qin Xianglian al regalarle mucho dinero para que pueda vivir. Se puede decir que tanto el guardia como el juez están ejerciendo el derecho “el nombre del padre”.

En la narración sobre la mujer construida por el cine revolucionario, en situaciones en las que falta el padre/marido, aparece en la familia “otro” varón/comunista con el fin de ejercer el derecho de “el nombre del padre”, lo cual se presenta un discurso autoritario ideológico que está dominado por el sexo masculino. Lo que hace éste en la familia “incompleta” es ofrecer a la mujer y a los hijos el poder autoritario masculino para completar la familia y así hacerles entrar de verdad en el orden revolucionario. Esta narración no sólo cumple con el pensamiento inercial de la cultura patriarcal, sino que también crea la premisa de que el remitente del discurso autoritario sea el actante denominado “el Partido Comunista”.

Desde que la madre en *Madre* (Ling Zifeng, 1956) pierde al marido, el comunista Lao Deng no sólo cuida de ella y de los hijos, sino que también les dirige hacia el camino revolucionario uno tras otro. Cuando se tiene que desplazar por las situaciones tensas, Lao Deng le cita una poesía antigua de la Dinastía Tang y le dice: “*la Revolución es como las hierbas en el campo. Da igual cómo las quema el fuego, el año siguiente vuelve a crecer con la brisa primaveral.*” Para destacar el tema principal, la imagen del “Partido” está cada vez más visible: el varón/Partido forma este significante como el remitente del discurso autoritario.

Por supuesto, la relación entre mujer/público y varón/Partido se inscribe dentro del marco que establece la ideología. Por mucho que parezcan una pareja, la mujer y el nuevo varón/comunista, nunca van a hacer nada

más allá de la moral para no profanar la sagrada revolución. Todo tiene que ser “impulsado por la emoción pero detenido en el límite de la decencia”.<sup>1</sup>

### 3.1.3. La dirección y la “salvación” del varón/Partido

El término “liberación” tiene origen en el humanismo, en la tradición ideológica occidental. En la época de Renacimiento, el humanismo significaba que la racionalidad, los valores y la dignidad de la humanidad se liberan del yugo del oscurantismo de la teología, lo que funda la noción de “libertad”. Este concepto fue introducido en China por los precursores del Movimiento de la Nueva Cultura del “4 de Mayo”<sup>2</sup> para expresar una demanda de respeto a la persona, la vida y la dignidad de la humanidad. Son llamamientos para liberarse de las cadenas sociales y de los valores tradicionales de esa época. En la narración sobre la mujer construida por el cine revolucionario, la mujer trabajadora es la representante de los sectores miserables y el símbolo de la clase oprimida. “La mujer logra liberarse con la dirección y la salvación del varón/Partido” constituía el mecanismo narrativo básico de esta narración sobre la mujer y se convirtió en un patrón, por lo que su proceso de codificación aparece repetidamente en las obras filmicas, en el planteamiento del argumento y el desarrollo de la trama.

La madre en *Madre* (Ling Zifeng, 1956) es una mujer trabajadora común que se dedicaba totalmente a la familia, pero se hace revolucionaria bajo la orientación de varios varones/comunistas sucesivamente. Primero el

---

<sup>1</sup> Se cree generalmente que es la opinión de Confucio sobre la relación amorosa entre el hombre y la mujer. Viene de *Clásico de Poesía*, un libro perteneciente a los Cinco Clásicos que Confucio enseñaba.

<sup>2</sup> Véase nota al pie 1, P.15.



agente clandestino Lao Deng. Después de la muerte de Lao Deng, está Wang Laode y luego, cuando se va a los pueblos, el “gafotas” e incluso su hijo mayor Liang Chengwen.

Según este texto, la ayuda y la orientación del varón/Partido es el eslabón clave, “imprescindible”, para la emancipación femenina. Una vez que esté ausente, la mujer se pierde y no sabe qué hacer. En *Hija del Partido* (Lin Nong, 1958), el distrito Xingguo se hunde en el “terror blanco” después de que el Ejército Rojo se fuera al norte a resistir a la invasión japonesa. Las organizaciones clandestinas comunistas sufren daños graves y las familias de sus miembros están perseguidas por los enemigos. Li Yumei, Huizhen y Guiying, tres mujeres de tres familias “rojas”, se esconden en la montaña para sobrevivir. Entonces Li Yumei se siente abatida un día: *“Al fin al cabo, las mujeres no tenemos tantas buenas ideas. ¡Ojalá tuviéramos a un hombre camarada con nosotras!”* Justo en este momento, suena la voz de su marido Wang Jie a su oído: *“Yumei, tienes que recordar que ¡hay que insistir en la lucha revolucionaria no importa lo grande que sea la dificultad con la que te encuentras!”* Así, Yumei recupera inmediatamente el ánimo y dice: *“vamos a formar un grupo entre las tres comunistas.”*

Tanto el despertar de la conciencia revolucionaria como la fe firme en la victoria en medio de circunstancias duras, las mujeres lo logra dependiendo de la ayuda y la orientación por parte del varón/Partido. Ante él, el sujeto real de la “liberación”, ella es solamente el receptor de la “liberación”.

En *Hijos e Hijas Heroicos* (Wu Zhaodi, 1964), Wang Cheng, el soldado voluntario, perdió la vida por la patria y el comité del Partido invita a su hermana menor Wang Fang, quien trabaja en la compañía artística del ejército voluntario, para componer una canción contando la hazaña del her-

mano. La tristeza de Wang Fang se refleja naturalmente en la letra, por lo cual, le dirige una crítica dura del comisario político, su propio padre:

*Comisario: “La primera mitad no está mal, pero la segunda...”*

*Wang Fang: “General, yo creo que la segunda parte es mejor”... “Yo la terminé con lágrimas...”*

*Comisario: “¿Se puede escribir de tu hermano dependiendo sólo de las lágrimas? ¿Para qué escribes y cantas sobre él? ¿Para que todo el mundo llore contigo?”*

*Wang Fang: “Vale General, pásamelo, te lo enseñaré mañana.”*

*Comisario: “Bien. Escucha las opiniones de los demás. Mañana miro lo corregido. Ensaya y actúa en todas partes.”*

Con la inspiración del comisario, Wang Fang lleva a cabo la tarea de componer una canción alabando al heroísmo de su hermano. Poco después, los aviones enemigos atacan de repente cuando actúan para los militares. De esta manera, Wang Fang también lleva a cabo el “ritual” mediante el cual se convierte en una heroína.

*El Pueblo de Sófora* (Wang Ping, 1962) es una película acerca de la lucha revolucionaria en la época de la construcción socialista. En ésta, se remonta el despertar de la conciencia revolucionaria de la tía Guo a una batalla anti-japonesa en el 1941 cuando trajo en la espalda del campo nevado al soldado del Ejército Rojo Lao Tian y lo salvó.

Este modo narrativo en el que el varón/Partido orienta y educa a la mujer oculta la conciencia femenina debajo el discurso patriarcal para que

ella sea previamente el objeto de la educación, lo cual se presenta como la extensión del discurso de género en esta narración sobre la mujer. Tiene un sentido positivo ya que subvierte las características de la mujer de los tiempos antiguos tales como ser miedosas y cobardes, y las apoya para que busquen una salida en la liberación tanto personal como de clase, con un estímulo espiritual abstracto; el lado negativo es que atribuye totalmente el “crecimiento” de la mujer al varón/Partido para someterlas a una posición subordinada, sin prestar la debida atención a su depresión y sus dudas interiores.

La teoría de los “Aparatos Ideológicos de Estado” de Louis Althusser<sup>1</sup> se estructura con un punto de vista muy importante, que es la discusión sobre el “sujeto”. La noción del “sujeto” para el pensamiento de la Ilustración es un espíritu libre, un centro de iniciativas y una persona que controla sus propios actos y es el responsable los mismos. Se puede decir que el llamado “sujeto” es la suprema representación del libre albedrío. Pero el “sujeto” para Louis Althusser “es una persona subordinada, que se somete al papel más autoritario, porque aparte de aceptar su posición subordinada ‘libremente’, el ‘sujeto’ no tiene derecho a más libertad.”<sup>2</sup> Esta noción es justo la descripción objetiva del estado de existencia de la mujer en el cine revolucionario:

*“El individuo es interpelado como sujeto (libre) para que se someta libremente a las órdenes del Sujeto, por lo tanto para que acepte (li-*

---

<sup>1</sup> Véase nota al pie 1, P.14.

<sup>2</sup> Dai Jinhua, *Teoría y Crítica Cinematográficas*, Editorial de la Universidad de Beijing, 2007, P.225.

brememente) *su sujeción, por lo tanto para que ‘cumplan solo’ los gestos y actos de su sujeción.*”<sup>1</sup>

Entonces, las mujeres que pasan los días pésimamente bajo la opresión de clase se encaminan hacia la Revolución gracias a la orientación y la salvación del varón/Partido. Su posición de “sujeto” consiste en uno de los elementos fundamentales de la ideología del nuevo poder político.

La mayoría de los films revolucionarios narra concretamente el proceso del “crecimiento” de la mujer. En *La Flor de las Hierbas Amargas* (Li Ang, 1965), la tía Feng ve a la hija mayor jugando con una pistola y grita de manera alarmada: “No, hija, ¡no! Tu padre fue herido sólo por recuperar ese trozo de tierra. ¡Este es nuestro amargo destino!” Luego, con el triunfo de levantamiento de los campesinos dirigido por el Partido Comunista, cuando Jiang Yongquan, el encargado del Partido comunista clandestino le devuelve el título de propiedad de la tierra a la tía Feng, ella por fin se da cuenta: “Después de estos años, consigo entender que los pobres no tenemos futuro hasta que se arruinen todos los malvados terratenientes.”

La ideología demuestra con facilidad el papel de “salvador” que ejerce el varón/Partido mediante el proceso de aprendizaje de la mujer de la Revolución. También pone un ejemplo para la gente que ha entrado en la “nueva China” sin haber contribuido a la Revolución, con el fin de convencer al público que “uno sólo puede cambiar el destino dedicándose a la Revolución”. El varón/Partido es “el significante de la Revolución, el carácter comunista y la victoria, lo cual refleja típica y concentradamente la esencia y la corriente principal del socialismo. Su cualidad y su pensamiento sobrepasa-

---

<sup>1</sup> Louis Althusser, “Ideología y Aparatos Ideológicos de Estado”, *Un Mapa de la Cuestión*, Fondo de Cultura Económica, Madrid, 2003, P.124.

san en gran medida el nivel de los espectadores comunes, por lo tanto tiene el poder del ejemplo.”<sup>1</sup>

Al entrar en los años 60, a medida que el izquierdismo ocupaba progresivamente el lugar dominante en la vida social, incluso el proceso de “crecimiento” de la mujer se omitía para destacar el espíritu revolucionario. Luego en la Revolución Cultural, la representación de la mujer era aún más rígida hasta degenerar en un código político: todas ellas son revolucionarias maduras y firmes desde el principio.

El concepto del “el hombre superior a la mujer” es el sedimento de más de dos mil años de feudalidad china, domina directamente el conocimiento que la mujer tiene de sí misma: acepta espontáneamente su identidad y posición dependientes. Cuando sabe que Lao Deng se tiene que ir al trabajo, la madre en *Madre* (Ling Zifeng, 1956) dice: “*Lao Deng, ya que te vas, me puedes encargar lo que quieres hacer aquí. Aunque no valgo como tú, podría al menos ser el tapagujeros*”; en *Luchando del Norte al Sur* (Cheng Yin, Tang Xiaodan, 1952), cuando el Comandante Gao habla con la tía Zhao de su hija Zhao Yumin, que ya es la alcaldesa, dice que: “*Yumin progresa muy rápido.*” Y la contestación de la tía Zhao es: “*Gao, si todo esto sucede gracias a ti, gracias a que le enseñaste a leer y a entrar en razón cuando sanabas las heridas en mi casa. Si no, no sería capaz.*” Como dice Siegfried Kracauer:

*“Más que credos explícitos, lo que las películas reflejan son tendencias psicológicas, los estratos profundos de la mentalidad colectiva que—más o menos—corren por debajo de la dimensión consciente.”*<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Yao Xiaomeng, *La Estética Cinematográfica*, Editorial del Oriente, 1991, P.188.

En segundo lugar, como continuación de la narración tradicional (en numerosos cuentos folklóricos y obras de ópera china tales como Chen San-liang, Yang Naiwu y Xiao Baicai, etc.), el cine revolucionario no dejaba de narrar cómo aparece el hombre para resolver el problema cuando la mujer se encuentra en peligro. Aunque se reforma en el modo narrativo tradicional, permanece el mecanismo narrativo del discurso patriarcal. Abundan los ejemplos tales como *La Guerrilla del Ferrocarril* (Zhao Ming, 1956), en el momento en que los Kuomintang llevan a Fanglin a la ejecución como prisionera política, el jefe de la guerrilla Liu Hong llega montado en un caballo justo a tiempo y mata al verdugo con sólo un disparo; Fengxia en *Romper la Oscuridad de la Madrugada* (Liu Peiran, 1956) fue capturada por los enemigos mientras daba informaciones al Ejército de la Octava Ruta. Tras muchas torturas interrogatorios, Yan Zhigang, el jefe del pelotón la salva con una táctica ingeniosa. En *La Montaña Dabieshan de Tempestad* (Huang Zumo, 1961), Wu Hongying cae en coma cuando se lesiona luchando contra los enemigos Kuomintang. Al despertarse, ve un arma apuntándole. Justo en este momento, llega como si vinieran desde el cielo, llega la guerrilla y dispara inmediatamente al enemigo.

En el momento en que la mujer se sitúa en una situación peligrosa en la que pierde la vida de un momento a otro, la aparición del varón/Partido para resolver el problema otorga a éste una perfecta personalidad idealista y un significante necesario para ser un héroe cultural. Este tipo de narración se fijó y se convirtió en una “estructura oculta” profunda del texto narrativo.

En este sistema mítico, el héroe y el villano principales son todos del sexo masculino. La mujer sólo participa como “el otro” que espera la “sal-

---

<sup>1</sup> Siegfried Kracauer, *De Caligari a Hitler, Historia Psicológica del Cine Alemán*, Traducción de Hector Grossi, Ediciones Paidós, 1985, p.8.

vación”, que está para destacar el poder “divino” del héroe masculino. Aparte de la persistente mentalidad patriarcal de la cultura china, el motivo de esta narración también tiene que ver con el hecho de que la opresión que ha sufrido la mujer fuera más grave que la del hombre. Por lo tanto, las crisis personales de la mujer podían ser consideradas como la mejor metáfora de las del pueblo. Ahora bien, el cine revolucionario, al llevar adelante esta estrategia narrativa, fortalece en cierta medida la superioridad absoluta del hombre sobre la mujer. La mujer ante el peligro no sólo revela la limitación de su capacidad personal sino también un cierto defecto congénito. Y en este caso, la mano que le echa el varón/Partido en el momento crítico indica que no sólo rescata su cuerpo, sino también su pensamiento y su alma. La mujer está configurada como una identidad salvada imperativamente porque el sexo femenino es un ser congénitamente deficiente — en el pensamiento patriarcal, la mujer tiene un defecto congénito porque fue castrada<sup>1</sup>— en consecuencia, la mujer está destinada a no poder autosalvarse y a depender del poder superior para liberarse de las situaciones difíciles.

En resumen, el héroe masculino en la narración revolucionaria sobre la mujer es parecido al “superhombre” (übermensch)<sup>2</sup> de Nietzsche, quien es tan valiente e inteligente que tiene una personalidad perfecta. No importa con qué gran dificultad se enfrenta la Revolución y cómo de insidiosos son los enemigos, además de mantenerse calmados, estos héroes deificados pueden siempre hacer esfuerzos colosales para rectificar el rumbo de la Revolución. Suelen ser la “presencia ausente” que se presenta en un estado

---

<sup>1</sup> Tiene origen en la obra *Introducción al Psicoanálisis* de Freud, en la que opina que la niña es el niño castrado. Sigmund Freud, *Introducción al Psicoanálisis*, traducido por Gao Juefu, Editorial comercial, 1986, P. 251.

<sup>2</sup> Este concepto parece proceder de la lectura de Nietzsche en la década de 1870 del ensayo “Der Einzige und sein Eigentum”, publicado por Max Stirner en 1844.

misterioso y sagrado que es invisible, porque visualmente aparecen muy pocas veces durante toda la película, pero a la vez son omnipresentes ya que todo está bajo su control.

Por ejemplo el concejero local de *La Guardia Roja de la Ciudad Honghu* (Xie Tian, 1961), la organización del Partido Comunista en Monte Jinggang en *La Montaña de las azaleas* (Xie Tieli, 1974): una vez que se reciba la orden por parte de ellos, la Revolución resucita infaliblemente de las situaciones críticas. Estos personajes suelen aparecer solamente al final de la película en medio de la celebración de la victoria, como el centro de la escena, pero eso no quiere decir que su parte sea menor: si no estuvieran ellos, independientemente de cuan valiente e ingeniosa sea la mujer heroína, no se podría formar un sistema completo de discurso y de poder. En otras palabras, la mujer siempre desempeñaba el papel del seguidor fiel del varón/Partido y nunca ha sido la dueña de su destino.

### **3.2. La relación madre-hijo**

La educación en los relatos tradicionales sobre la mujer de China reside básicamente en el padre. Pero luego en el cine revolucionario la educación maternal derivó silenciosamente: en lugar de alentar constantemente a los hijos a estudiar arduamente para triunfar en el sistema de examen imperial chino<sup>1</sup> y ascender en la escala social, éstas les dicen que estén preparados para sangrarse y sacrificarse por la Revolución. Aunque la madre tiene

---

<sup>1</sup> Véase la nota al pie 2 en P. 115.



el derecho natural a educar a los hijos, la relación de poder puede sufrir una inversión siempre que los hijos entren primero en el orden revolucionario. Es decir, si los hijos se hacen revolucionarios antes que su madre, tienen derecho a aplicar una educación política a la madre. Si no lo acepta o se opone, puede que se rompa la relación entre madre e hijo. Respecto a esto, Althusser nos dice que la ideología expresa las relaciones entre los individuos con una imaginación retorcida. Estas relaciones no tienen que existir realmente, sino que son “relaciones imaginarias” estructuradas basadas en la vida real.<sup>1</sup>

### **3.2.1. Las múltiples variaciones de la educación materna**

En los valores familiares chinos existe una diferencia natural entre la educación maternal y la paternal. La paternal se supone que es dominante, estricta y disciplinaria. En cambio, la maternal tiende a ser auxiliar, suave y sentimental comparada con la anterior. El papel que la madre en la familia es ser la que auxilia al padre, la que engendra y la que gestiona la vida cotidiana. Pero en el caso de la ausencia del padre, la educación paternal no se termina, sino que la realiza la madre por su parte de acuerdo con los numerosos cuentos de “la madre viuda educa al hijo” que abundan en la historia.

El relato sobre la mujer en el cine de la “nueva China”continúa la estrategia narrativa de “la madre viuda educa al hijo” reemplazando el objeto de la lealtad, el monarca por el Partido. La madre no duda en ponerse del lado de la Revolución incluso cuando los hijos están sufriendo torturas físicas crueles. En *El Destacamento de los Hui* (Feng Yifu, Li Jun, 1959), los

---

<sup>1</sup> Louis Althusser, op.cit.

japoneses arrestan a la madre Ma para coaccionar al comunista Ma Benzhai y hacerle rendirse. El colaboracionista le pregunta a la madre qué quiere decir al hijo y dice ella sin querer ni mirar al interlocutor: *“¡que combata bien a los japoneses!”* En *Soldados de Acero* (Cheng Yin, 1950), cuando traen a la madre Zhang para minar la voluntad del combatiente Zhang Zhi-jian, la madre se echa a llorar inconsolablemente al ver al hijo colgado del techo medio muerto. Pero enseguida recupera la cordura y dice al hijo: *“No te puedes entregar a ellos. Sabemos quién es nuestro benefactor y quién es nuestro enemigo. ¡No podemos actuar en contra de la conciencia!”*

En *Batalla en la Antigua Ciudad* (Yan Jizhou, 1963), Yang Xiaodong, el jefe del destacamento guerrillero, es capturado por el colaboracionista Gao Dacheng. Y éste quiere torturar a la madre de Yang para forzar al hijo a que firme la capitulación:

*Yang Xiaodong: “Lo peor que me puede pasar hoy es morir y ¡no me importa!”*

*Gao Dacheng: “¿Morir? Eso es lo de menos. Voy a hacer sufrir a tu madre de tu parte, ¡a ver si firmas o no!”*

*Yang Xiaodong: “Madre, yo, tu hijo, como un comunista, nunca jamás he mancillado la Revolución ni al pueblo. Pero al pensar en ti, quien me ha criado toda mi vida...además de no haber recibido ningún agradecimiento, ahora estás involucrada por mí...”*

*Madre Yang: “Dong, no digas eso. A mí me parece un orgullo tener un hijo como tú.”*

*Gao Dacheng: “¡Dadles una buena paliza!”*

(Varios matones se lanzan hacia la madre y el hijo)

*Yang Xiaodong: “¡madre!”*

*Madre Yang: “Dong, dijiste una vez que llegará un día en el que todo el mundo vivirá una vida feliz. Cuánto quiero ver ese día.”*

*Yang Xiaodong: “Madre, llegará ese día seguro.”*

*Madre Yang: “Dong, mi querido hijo, ¡tu mamá te cree!”*

(Al terminar la frase, la madre Yang se tira desde el edificio.)

Estas imágenes de madres revolucionarias contienen las imágenes arquetípicas de La madre de Wang Sungu en los Reinos Combatientes y la Dama Sun, la madre del Magistrado Yu Tan en la Dinastía Jin<sup>1</sup>, quienes enseñan al hijo que en las crisis se debe ser leal sin miedo a la muerte. Incluso se suicidan para ser ejemplo para el hijo. Estas tramas caracterizan la cultura patriarcal, y el sacrificio de las madres es utilizado para perfeccionar a los héroes masculinos tanto política como moralmente.

En suma, la cultura de la educación maternal ha forjado un arquetipo enraizado en “lo inconsciente colectivo”<sup>2</sup> y se ha transformado en el tema principal. La narración sobre la educación maternal del relato sobre la mujer revolucionaria es la extensión de la mentalidad tradicional con los nuevos valores de la época. Por ejemplo la tía Zheng que muere para proteger a los compaisanos en *El Joven de las Llamas de Guerra* (Dong Kena, 1975) hace un par de plantillas de zapato al soldado Xiao Song en las que bordaba “mata más invasores”, lo cual remite a la imagen arquetípica de la madre de Yue Fei<sup>3</sup> que tatúa “agradecer la patria con toda la lealtad” en la espalda de

---

<sup>1</sup> Véase historias de la Dama Sun y la madre de Yu Tan, P. 116.

<sup>2</sup> Véase nota al pie 2, P.27.

<sup>3</sup> Véase la nota al pie 2 en P. 79.

su hijo, y a la vez, tiene un explícito significado práctico y una utilidad político.

Pese al derecho a educar a los hijos del sexo femenino, en realidad, lo que hacen es aplicar la educación paternal. En el texto narrativo en que se involucran la educación paternal y la maternal, el género aparece de otra manera y está relacionado estrechamente con la ideología, intentando expresar que, lo que hace la educación paternal, la maternal también lo puede hacer. No obstante, no es difícil descubrir que el discurso patriarcal en realidad sigue cumpliendo un papel. La llamada educación maternal no es nada más que “la encarnación de la voluntad patriarcal. Si se extrae el significado de la voluntad del padre”, la madre es “sólo un significante vacío”<sup>1</sup>.

En *Golpear a los Invasores* (Hua Chun, 1965), la comandante Mei, madre del soldado voluntario Ding Dayong viene a visitar al frente de Corea como representante de la “delegación de simpatía”. Pero cuando ve a su propio hijo en medio de las llamas de la guerra, no demuestra ni siquiera la debida atención de una madre porque en su opinión, el hijo es simplemente un miembro más de todos los soldados voluntarios. Dice a un anciano coreano: “*La resistencia a los invasores estadounidenses del pueblo coreano defiende directamente la construcción socialista de nuestro país. Es un apoyo enorme para nosotros y a la vez una contribución a la paz mundial.*” La identidad de madre de la comandante Mei está totalmente obviada mientras el afecto materno está atenuado y encubierto. En el momento en que la educación de la madre revolucionaria se transforma directamente en un signo político visible, se revela la función potente de la ideología.

---

<sup>1</sup> Meng Yue, Dai Jinhua, *Emerger de la Superficie de la Tierra Histórica*, Editorial de la Universidad de Renmin, Beijing, 2004, P.2.

Una de las representaciones de la reforma que realiza la narración sobre la mujer revolucionaria en la narración tradicional de “la madre viuda educa al hijo” es el proceso en el que la madre viuda cambia obviamente su conocimiento de la Revolución: al comienzo tiene una noción borrosa y muestra el amor materno natural a los hijos. Luego, tras la ayuda y la dirección del varón/Partido, comprende cada vez más la Revolución y empieza a alentar a los hijos a dedicarse a la Revolución. A la vez que abandona el amor materno, logra una sublimación mental. Esta narración consigue con éxito la identificación de los espectadores con la Revolución utilizando la evolución de la conciencia revolucionaria de la madre viuda.

En *Expugnar la Montaña Hua con Estrategia* (Guo Wei, 1953), el ejército de liberación quiere invitar al campesino nativo Chang Shenglin a guiarles para subir al pico del norte y así poder investigar a enemigos que ocupaban la Montaña Hua. Al principio la madre de Chang Shenglin se opone mucho a la idea porque “no se sabe cuántas personas murieron en este camino”, “se le rompió la pierna a su abuelo y su padre se murió cayéndose”. Pero los soldados tienen su manera de convencer a la madre Chang: le ayudan en las tareas domésticas e incluso tapan el agujero en el tejado con su propio edredón. Por fin la madre Chang se da cuenta de que el Ejército de Liberación es el ejército de la clase trabajadora y deja al hijo que estaba escondido que guíe al ejército. En *Las Pistas en el Bosque Nevado* (Liu Peiran, 1960), el Ejército de Liberación quería pedir ayuda a Li Yongqi, quien conoce muy bien la montaña Weihu para que le guiase y le facilitase la aniquilación de los Kuomintang residuales. La madre no estaba de acuerdo al principio porque confundía a los soldados con los bandoleros. Sin explicaciones excesivas, los soldados no dejan de ayudarla en la vida cotidiana sobre todo cuando cae enferma hasta que esté convencida de que

lo que tiene delante de ella es un ejército del pueblo. Al final, deja a su hijo guiar al ejército arriesgando la vida aunque es el único hijo suyo.

Lo arriba mencionado contiene una relación de poder de “orden-obediencia”: la madre se niega al principio a ejecutar la “orden” dada por el Partido revolucionario. Pero tras el proceso de “educar e influir”, obedecerá al fin y al cabo. Entre todas las motivaciones distintas de esta obediencia, tiene que estar la creencia en la legitimación de la dominación. El proceso de evolución desde la educación maternal hasta la Revolución en las películas es en realidad un establecimiento constante del “sistema de creencia”<sup>1</sup>. Es decir, la creencia en la legitimidad del régimen actual, o un principio básico con el que actúa la gente en la relación “orden-obediencia” de un nuevo poder estatal.

Mediante la educación maternal, el cine consolida la creencia revolucionaria en los hijos y en los espectadores con un impacto mayor que el texto narrativo normal. Esta clase de películas refleja un texto revolucionario estándar, que convierte la educación maternal en algo necesario e incondicional. El discurso textual, por lo tanto, se convierte en una guía coercitiva, la cual obliga al espectador a asimilar la ideología que propaga el cine; al mismo tiempo, el cine infiltra imperceptiblemente en el espectador el pensamiento revolucionario.

---

<sup>1</sup> Wang Hui, “El Secreto del reemplazo de la ética por la política: análisis sobre las películas de Xie Jin”, *El Arte Cinematográfico*, No. 2, 1990.

### 3.2.2. La inversión de la relación madre-hijo

En la narración tradicional sobre “la madre viuda educa al hijo” y “auxiliar al marido y educar al hijo”, la madre siempre ha estado en el lugar de la “educadora”. Pero en la narración sobre la mujer del cine revolucionario en la “nueva China”, ocurre a veces la inversión de la relación madre-hijo, es decir, la madre recibe la educación de los hijos porque los hijos con identidad de revolucionario tienen la autoridad absoluta del discurso y así inculcan los valores y el pensamiento revolucionario a su propia madre.

La filósofa norteamericana Kathleen B. Jones cuando hablaba de la “autoridad” indica que, es un concepto relativo al sexo masculino que se presenta a través de orden, ley, control, etc: “La voz de la mujer está excluida del concepto de autoridad. Mediante el método genealógico de Foucault, podemos ver cómo el discurso dominante y autoritario silencia a las formas expresivas metafórica y simbólicamente relativas a la ‘lengua femenina’.”<sup>1</sup>

El hecho de que los hijos dedicados a la Revolución dirijan y eduquen a su madre se puede comprender como una estrategia narrativa para orientar a las masas a través del cine. Tradicionalmente, la madre tiene el derecho natural a educar a los hijos. Sin embargo, si los hijos anteceden a la madre en hacerse revolucionarios, entonces logran el derecho absoluto a hablar, lo cual provoca un “desorden” en la relación madre-hijo. Los hijos “autorizados” se saltan el tradicional orden social de que los progenitores educan a la descendencia a la vez que fortalecen la autoridad absoluta y suprema de la Revolución.

---

<sup>1</sup> Kathleen B. Jones, “On Authority: or why women are not entitled to speak”, *Feminism and Foucault: Reflections on Resistance*, Northeastern U Press, Boston, 1989. P.120.

La madre en *Madre* (Shi Hui, 1949) casi se desmaya al ver al hijo mayor lleno de heridas en la prisión y al saber a la vez que Lao Deng murió. El hijo la ve así y le grita: “*Mamá ¡despiértate! ¡Lao Deng dice que ya no sigues siendo una persona común!*” Luego, llamándola “*Camarada*”, por fin le hace recuperar la cordura y darse cuenta de la responsabilidad que tiene; En *La Familia Revolucionaria* (Shui Hua, 1960), antes de sacrificarse por la causa revolucionaria, el hijo de Zhou Lian le deja una nota en la que pone: “*Querida mamá, veo que nos tenemos que despedir para siempre. No te pongas triste aunque perder a su hijo le dolerá mucho a cualquier madre. Pero piensa que todo lo que hacemos es para la felicidad de miles de madres e hijos.*” Las palabras del hijo paran inmediatamente las lágrimas de la madre y se yergue orgullosamente; En *La Guardia Roja de la Ciudad Honghu* (Xie Tian, 1961), Han Ying y su madre se ven en la prisión. Ésta le dice a la madre: “*¡Por la Revolución, la decapitación es sólo quitarse el gorro! ¡Por el Partido, antes sangrar que rendirse!*” La madre Han está inspirada y dice: “*¡Hija, voy a recordar tus palabras y seguir al Partido comunista para siempre!*”; En *La flor de las Hierbas Amargas* (Li Ang, 1965), Xingmei dice a la madre antes de ir a la ejecución: “*Mi querida mamá, no estés triste. ¡Merece la pena morir por los pobres!*”

Para analizar este modo narrativo del texto cinematográfico, se puede acudir al “dolor sordo” de la mujer de “obedecer al hijo” después de que fallece el marido como hemos visto antes. Estos relatos sobre la mujer combinan “las tres obediencias”<sup>1</sup> con la Revolución en el nuevo contexto para realizar una transformación según las circunstancias concretas. Es decir, aunque el discurso patriarcal de la sociedad feudal no podía permanecer en su superficie original ante el eslogan “anti-feudalismo” de la “nueva China”,

---

<sup>1</sup> Véase “tres obediencias y cuatro virtudes” en P. 48-49.



se une con ciertos símbolos específicos y evoluciona para ser una nueva narración politizada.

Desde la perspectiva psicoanalítica, el hijo dirige a su madre porque tras entrar en el “orden simbólico”, se hace el heredero y el defensor del padre/orden para que el “nombre del padre” pueda continuar. Según Jacques Lacan, una vez que el niño entre en el “orden simbólico” y que se identifique con el padre, se desvincula de “lo imaginario” de la madre para establecer su identidad de sujeto, igual que los hijos revolucionarios como Han Ying, Xingmei y otros tantos. Mientras inculcan el pensamiento revolucionario a su madre, consiguen establecer su propia identidad de revolucionario; y al mismo tiempo, el mantenimiento del autoritarismo de la Revolución tiene que depender del “nombre del padre” controlando y dirigiendo al “otro”, la mujer. Por lo tanto, la inversión de la relación madre-hijo funciona tanto para propagar el pensamiento revolucionario como para mantener el discurso patriarcal.

Además, esta inversión se puede investigar a través de la psicología de género. La investigadora británica Laura Tracy cree que una de las formas expresivas de la narración masculina es la explicación. La llamada explicación responde a una estrategia narrativa:

*“Si la explicación no se presenta como un diálogo, se convierte en un tipo de control; en cambio, si falla la explicación, se convierte en el apéndice del texto.”*

La película hace que los hijos revolucionarios eduquen a su madre con una actitud rígida, firme e indiscutible a fin de llegar a “controlarla”. Aparte de esto, Laura Tracy da un paso más al analizar la relación entre el género y la explicación:

*“Culturalmente, el sexo masculino, en comparación con el sexo femenino, presta más atención a su autonomía y tiende a buscar las vías—ser sujeto y controlar—que favorece su autonomía. No sólo se trata de su deseo de poder, sino también de la presentación de su naturaleza masculina a un nivel más profundo y como reflejo de su construcción psicosocial.”<sup>1</sup>*

El relato sobre la mujer revolucionaria se produjo en una época en la que la política reformaba la ética familiar. Así cuando llegó la época de la Revolución Cultural, las relaciones familiares estaban extremadamente politizadas: los hijos pueden delatar y criticar espontáneamente a su madre “renegada” y cortar todas las relaciones con ella. Con un impacto cultural destructivo, una generación de jóvenes ansiaba construir y completar su propia identidad de revolucionarios luchando resueltamente contra su propia madre. Transformaba la ansiedad por la Revolución que tienen ellos mismos en hostilidad y rechazo hacia la madre “no revolucionaria”. También simplificaba la Revolución para que sea pura lucha de clase y el resultado fueron sendos fracasos tanto en la Revolución como en la humanidad.

En este relato sobre la mujer revolucionaria, el afecto madre-hijo deja de pertenecer al ámbito afectivo personal y está incluido en el contexto inmenso de la lucha de clase y por la Revolución. La relación madre-hijo se construye como una relación política. Llevados por la causa revolucionaria, en muchos casos los hijos de los comunistas se crían en la organización del Partido. Como la hija de Li Yumei en *Hija del Partido* (Lin Nong, 1958), Zheng Xiaolong en *La Montaña Dabieshan de Tempestad* (Huang Zumo, 1961) y el hijo de “hermana Jiang” en *Inmortal en las Llamas* (Shui Hua,

---

<sup>1</sup> Laura Tracy, *Catching the Drift: Authority, Gender and Narrative Strategy in Fiction*, Rutgers U Press, New Brunswick, London, 1988, P. 104.

1965), en la que el tiempo que la madre está con su hijo sólo dura 2 minutos y medio durante toda la película (mientras ella tiene una reunión con Xu Yunfeng sobre el trabajo del periódico). Al igual que esta clase de adaptación que pasa de la dimensión de humanidad a la de la clase, el afecto personal y el valor individual pasa a estar anulados.

Luego, la madre que protege a los camaradas o lucha sin cuartel a costa de la vida de sus hijos en los momentos críticos es otra característica de la politización de la relación madre-hijo. En *La Flor de las Hierbas Amargas* (Li Ang, 1965), los japoneses torturan a la hija de tía Feng para que les dijera Feng la localización de la fábrica de armas del Ejército de la Octava Ruta. Pero incluso cuando la hija pierde el conocimiento por la tortura, tía Feng no quiere rendirse. En *La Corresponsal* (Qin Fusheng, 1978), mientras la corresponsal acompaña a Fang Zheng, la soldado herida del Ejército de la Octava Ruta, para escaparse de la zona enemiga bloqueada, teme que los llantos de su bebé pueden llamar la atención de los enemigos:

*Fang Zheng: “Camarada, no quiero involucrar al niño por mi culpa, ¡corre!”*

*Corresponsal: “No, camarada, estás herida por el pueblo y eres la que envió el Presidente Mao. No puedo dejarte...”*

*Fang Zheng: “¡No! No puedo hacer esto... ¡Escápate tú!”*

(Fang Zheng se desmaya por el dolor y la corresponsal coge al bebé y corre hasta alejarse)

*Fang Zheng: “(se despierta del desmayo) ¿Qué? Dime... ¿Dónde está el bebé?”*

*Corresponsal: “Camarada, no te preocupes por el bebé, ¡ por la Revolución debía hacer esto!”*

Cuando la mujer está desposeída de la identidad de madre, su voz queda más que nunca desvanecida. A los ojos del patriarcado, la mujer es el objeto que no siente ni tiene necesidad. El valor y el sentido de su existencia es cumplir la necesidad de los demás. “El arte es nada más que la expresión utópica del núcleo creado por las distintas fuerzas sociales y poderes políticos en una era determinada.”<sup>1</sup> El cine de la “nueva China” como “Aparato Ideológico del Estado”, a la vez que otorga al sexo femenino el papel de “apóstol” y pone la política de género a la vista del público, presenta a la mujer de una forma utópica. En el contexto de la Revolución, cuando la relación madre-hijo está completamente politizada, la naturaleza de una madre, el cariño que tiene ella a sus hijos se ven menguados y excluidos. Entonces, la mujer aparece despojada de humanidad, con un desequilibrio de personalidad y poca capacidad de juicio. Este tipo de narración hace otra vez del sexo femenino el “otro” e inevitablemente, se pierde en el atolladero del discurso patriarcal pasando desapercibido dentro de la Revolución. Al mismo tiempo, reconstruir la relación madre-hijo según los análisis dogmáticos de clases y estructurarla con un pensamiento lógico de lo teórico también hacen que la relación madre-hijo se limite en un patrón rígido e inexpressivo.

---

<sup>1</sup> Karl Mannheim, *Conservatismo*, traducción de Li Zhaohui, Mou Jianjun, Editorial Yilin, Nanjing, 2002, P. 32.



### **Parte III. La mujer china en el cine de la “nueva época” (1978 hasta la actualidad)**



A finales de los años 70 y comienzo de los años 80, la Reforma Económica China<sup>1</sup> trajo no sólo influencia económica de Occidente, sino también las teorías occidentales sobre la literatura y el arte. En cuanto al cine, se rompió la situación de autarquía y se empezaron a difundir como referencia tanto las críticas feministas como las películas occidentales. Sin embargo, a medida que las olas de la economía de mercado chocaban cada día más con el país y que crecía la tendencia a la globalización, la conciencia femenina desde el punto de vista emocional de la mujer en el cine se vio debilitada, ya que se representaba desde un punto de vista androcéntrico y su imagen se describía con un prejuicio sexista reduciendo la narración sobre la mujer a un “espectáculo” para satisfacer el placer visual del hombre. Con las teorías feministas occidentales traducidas al chino, se vio que la mujer no era más que una referencia con la que el hombre confirmaba su papel dominante. La mujer se volvió a quedar al margen, incluso voluntariamente esta vez. La expresión femenina sufría, de nuevo, una “afasia”.

En los años 80, algunas directoras como Zhang Nuanxin, Hu Mei y Huang Shuqing iniciaron en cierta medida una difícil ruptura que se plasma en el cine femenino chino contemporáneo con un estilo “fresco” y melancólico. Sin embargo, en la mayor parte de las obras cinematográficas, el género femenino todavía aparecía difuminado en medio de temas nacionalistas. La peculiar subjetividad femenina sólo existía dentro de la ideología del Estado. Desde mediados de los años 80, los cineastas chinos anhelaban re-

---

<sup>1</sup> La Reforma Económica China se refiere al programa de reformas económicas llamado "Socialismo con características chinas" en la República Popular China (PRC), que se inició en diciembre de 1978 por los reformistas dentro del Partido Comunista de China (CPC) dirigidos por Deng Xiaoping. La meta de la reforma económica china era transformar a la economía planificada de China en una economía de mercado.



conocimiento internacional y empezaron a crear representaciones cinematográficas en torno al “misterioso” Oriente, lo cual fue la estrategia retórica más eficaz usada por los cineastas de la época. Con esta estrategia, los directores volvieron a tratar historias sobre el deseo de la mujer y volvió a aparecer "la mirada de deseo" masculina.

Antes de los años 90, a pesar de haber cambiado la imagen inexpressiva de la mujer revolucionaria que había existido durante tanto tiempo, una serie de imágenes deslumbradoras hicieron que la representación de la mujer cayera en otra situación: el hombre requiere a la mujer que “vuelva a casa” en nombre de la emancipación de la humanidad y así, la mujer le devuelve la “mitad del cielo” para que éste “vuele” con libertad. La visión del sexo femenino retrocedió otra vez a la cultura patriarcal y se convirtió en un sacrificio para la reconstrucción del orden y para la Reforma Económica. Después, bajo el impacto que suponía la economía de mercado, la conciencia femenina se diluía día tras día en las obras cinematográficas de la quinta y la sexta generación de directores y directoras.

A partir de los años 90, las teorías feministas occidentales han estado bastante presentes en China y naturalmente apareció en gran medida la representación de género en el cine. En el texto cinematográfico, la “voz” del autor suele ser clara y viva, porque las imágenes que crea son las portadoras de su propia comprensión y conocimiento. En cuanto a los autores del cine de la “nueva época”, por una parte, muchos hombres directores se dedicaban a crear relatos sobre la mujer, por ejemplo Xie Jin, Xie Fei, Zhang Yimou, Jia Zhangke, Wang Xiaoshuai, etc.; por otra parte, algunas mujeres directoras también expresaban sus sentimientos por medio del cine, por ejemplo Huang Shuqin o Li shaohong. Aunque ambas hablan de la mujer, las “voces” de los hombres directores y de las mujeres directoras se presentan con sus propias características: aunque la imagen de la mujer es el centro narra-

tivo de los hombres directores, sirve al fin y al cabo como la intermediaria para narrar de acuerdo con el androcentrismo; comparadas con ellos, las mujeres directoras realizaban unas narraciones sobre la cuestión de género más cercanas a la propia mujer.

En esta parte, repasaremos a la representación de la mujer en el cine chino de la “nueva época” de acuerdo con la división convencional de generaciones, analizando las directoras y los directores por separado.



## **Capítulo 1. La creación artística y el dilema cultural de las directoras del cine chino**

En el proceso de la historia, las directoras del cine chino han ido apareciendo de forma agrupada, según la convención, en “la tercera”, “la cuarta” y “la quinta generación”. Y obviamente, cada generación tiene una metodología, una orientación de valores y un estilo característico muy distintos. Para empezar, volveremos unos años atrás para ver las primeras directoras de la historia: la “tercera generación”.

### **1.1. Las directoras de la “tercera generación” (1947-1978)**

En los cien años de la historia del cine chino, las mujeres directoras se encuentran ausentes durante más de medio siglo. A partir del año 1949, aunque son muy pocas, Wang Ping y Dong Kena entre otras, formaron el primer grupo de mujeres directoras rebosantes de pasión por crear debido a la victoria de la Revolución. Sin embargo, no pudieron cambiar mucho en la narración sobre la mujer: regidas completamente por la historia y la política, presentaban los cambios políticos de la época de una manera directa a través del cine, al igual que lo hacían los hombres directores. Sus obras propagaban con fuerza el concepto del colectivismo y mostraban héroes míticos que

respondían al criterio moral colectivo. Fundamentalmente, seguían hablando sobre la mujer dentro del discurso androcéntrico.

En plena construcción de la sociedad socialista, estas mujeres, que fueron las primeras en conseguir el derecho a trabajar del mismo modo que los hombres, deseaban establecer un modo de conducta equiparado al del varón. Esta mentalidad dominada por la ideología social condujo finalmente a su asimilación dentro del contexto político que envolvía la creación cinematográfica.

*Una Hierba en Las Montañas Kunlun* (Dong Kena, 1962) trajo en su momento una brisa fresca debida a la aparición de la pasión y los sentimientos peculiares de la mujer. Pero, al mismo tiempo, en toda la película abunda la predicación política. Por lo tanto, fue una obra propagandística de la ideología dominante de aquella época y, a la vez, la revelación accidental de las experiencias femeninas del autor.

Esta película define a su protagonista como una hierba solitaria y la sitúa en las grandiosas Montañas Kunlun. La película se compone principalmente de grandes planos generales y planos medios, así se crea un efecto visual en el que los personajes se dejan avasallar por el orden político. Los elementos femeninos se tratan por medio de dos mujeres de diferentes niveles sociales y de su vida dedicada al duro trabajo socialista, que la directora narra de una manera apasionada. El punto de vista es básicamente el de la mujer: la primera mitad trata sobre la tía Hui desde la perspectiva de la joven recién llegada, y la segunda mitad es un flashback del pasado de la tía Hui. La joven que acaba de salir de la universidad se encuentra intimidada por las duras condiciones de trabajo en el campo y la tía Hui, como imagen de madre, la ayuda con sus propias experiencias con el fin de recuperar su valentía para seguir adelante con la construcción socialista: la tía Hui apare-

ce como una educadora, que es bondadosa y afectuosa; en cambio la estudiante aparece como una educanda, de carácter caprichoso y con cierta delicadeza. Éste es un método habitual del cine chino al crear una imagen de la mujer: sólo cuando se amolda a la ideología de la época, se puede convertir en la imagen de la madre ideal. Más concretamente, la tía Hui se acerca a la perfección moral sólo cuando obedece a las normas sociales patriarcales que representa su marido.

De esta manera, los espectadores encuentran su propia posición social a través de este tipo de narraciones y aprenden la mejor manera de abordar situaciones parecidas. Esta característica estaba aún más presente en las obras de Wang Ping, las cuales son una metáfora directa de los cambios políticos.

Películas como *La Historia del Pueblo Liubao* (Wang Ping, 1957), *El Pueblo de Sófora* (Wang Ping, 1962) y *Centinela bajo las Luces de Neón* (Wang Ping, 1964) o la “épica de música y danza” *Dong Fang Hong* (Wang Ping, 1965)<sup>1</sup> respondían a la demanda general de la época. Estas técnicas artísticas no sólo eran signos de la política de aquella época, sino que también cargaban con la responsabilidad de planificar el futuro de la nación. Por lo tanto, parece que el sentido de Wang Ping fue solamente desempeñar un papel bastante importante como una mujer directora en la industria cinematográfica en vez de aportar su conciencia femenina a la creación artística. Sus obras solían causar sensación al presentar unas historias con una implicación política bastante clara e integrar armoniosamente el tema de la Revolución a la narración.

---

<sup>1</sup> *Dong Fang Hong* (*El Este es Rojo*) es una película que se trata de una "épica de música y danza" dramatizando la historia de la Revolución china y el Partido Comunista bajo la jefatura de Mao Zedong.

Aun así, la visión femenina de Wang Ping se halla en la forma sensible de tratar el tema de la Revolución. En *La Historia del Pueblo Liubao* (Wang Ping, 1957), como no se conformaba con propagar el espíritu heroico en los tiempos de guerra de un modo simple y llano, diseñó una historia de amor con muchos vaivenes; al crear la “épica de música y danza” *Dong Fang Hong* (Wang Ping, 1965), utilizó su delicadez y agilidad femenina al dotar a los objetos cotidianos, como canastillas de flores u hoces, de una alegría contagiosa en las duras luchas. En cuanto a *El Pueblo de Sófora* (Wang Ping, 1962) y *Centinela bajo las Luces de Neón* (Wang Ping, 1964), cada una nos presenta una protagonista tenaz y valiente.

Pese a ciertos detalles característicos, las mujeres que representan las películas dirigidas por directoras de la tercera generación como Wang Ping y Dong Kena son marionetas en mano de la voluntad masculina. Mientras ellas alaban a la mujer, consideran al hombre como la referencia: relatan el proceso de crecimiento de la protagonista según el criterio de un héroe varón. El hombre es siempre el sujeto de la acción y la mujer, la imitadora pasiva. Además, la descripción del interior del personaje femenino se centra más en la conciencia colectiva en lugar de recurrir a sus experiencias y a su mundo afectivo: sus obras no han podido escapar a la imposición de los criterios masculinos.

Es verdad que estas directoras que cogieron la cámara para filmar cómo se fundó la “nueva China” se encontraban en fase de imitación tanto en lo teórico como en lo práctico. Aparte de desear obtener el reconocimiento social, tenían que hacer que sus obras concordasen con la ideología dominante. La falta de autonomía llevó inevitablemente al retraso del desarrollo de la expresión de los valores independientes del cine feminista que aun estaba en fase embrionaria.

## 1.2. Las directoras de la “cuarta generación” (los años 80)

En la “cuarta generación” de directores chinos, apareció un grupo numeroso (alrededor de 20 personas) de directoras trabajadoras y asiduas, entre las cuales se encuentran Huang Shuqin, Zhang Nuanxin, Hu Mei, Lu Xiaoya, Wang Haowei, Wang Junzheng, Shi Shujun y Xiao Guiyun. Se puede decir que heredaron la tradición de la última generación añadiendo su propia parte creativa, con unas características claras con respecto a la concepción del cine, a la reflexión y al llamamiento a la conciencia femenina.

Esta generación que se crió en los años 60 y está influida por la cultura soviética, no empezó a desarrollar individualmente su propia carrera hasta la “nueva época” cuando lo viejo se sustituía por lo nuevo. A medida que la industria cinematográfica también sufría un cambio silencioso, Zhang Nuanxin, la primera directora en plantearse “modernizar el lenguaje cinematográfico”<sup>1</sup>, respondió al llamamiento de “tirar el bastón del teatro”<sup>2</sup> y se apartó en gran medida del concepto tradicional sobre el cine que giraba en torno a la doctrina moral y política. En cuanto a la creación, estas directoras empezaron a intentar romper la estructura teatral “cerrada” que consiste simplemente en la relación de causalidad en busca de una estructura prosaica que refleje el proceso natural de la vida real.

Sin embargo, en su proceso de exploración, las directoras demostraron distintas inclinaciones éticas a pesar de tener aspiraciones y objetivos similares. Bajo la influencia de las teorías feministas occidentales, su cine operó

---

<sup>1</sup> Zhuang Nuanxin & Li Tuo, “Sobre la modernización del lenguaje cinematográfico”, *El Arte Cinematográfico*, Beijing, 1979, No.3.

<sup>2</sup> Bai Jingsheng, “Tirar el bastón del teatro”, *Material de Referencia del Arte Cinematográfico*, 1979, No.1.



un giro fundamental: dejó de reflejar los cambios de valores de la mujer en la relación amorosa, el matrimonio, la familia y la sociedad a través de la imagen femenina, y empezó a esforzarse en profundizar, partiendo de la conciencia femenina, en el deseo de la mujer, la diferencia de género y la subjetividad femenina.

Durante los años 80, muchas directoras llamaron la atención con obras de diferentes aspiraciones: Zhang Nuanxin hizo un repaso al contexto cultural y social al que se enfrentaba la mujer moderna en *Sha Ou (The Drive to Win)* (Zhang Nuanxin, 1981) y *Sacrificio de la Juventud* (Zhuang Nuanxin, 1985); Shi Shujun procuró presentar el estado emocional de las adolescentes mediante una trilogía sobre estudiantes de instituto; Wang Junzheng, en cambio, volvió al campo para captar la diferencia entre dos generaciones de mujeres con *La Primera Mujer en el Bosque* (1986); Peng Xiaolian relata el despertar de la conciencia femenina de las mujeres campesinas en *Historia de Mujeres* (Peng Xiaolian, 1987).

Si en las películas anteriores, las directoras ya empezaron a presentar el mundo según su propia observación y comprensión, otras como *Enfermera Militar* (Hu Mei, Li Xiaojun, 1985) y *Hombre, Fantasma y Amor* (Huang Shuqin, 1987) establecieron un vínculo con la cultura femenina: tanto la melancolía del Hu Mei como la meditación de Zhang Nuanxin y el desahogo del estilo de Huang Shuqin. Su reflexión concienzuda acerca de la cuestión femenina formaba parte de la evolución del cine feminista chino hacia la madurez. Ahora vamos a ver cómo presentan estas directoras su propia comprensión de la conciencia femenina a través de cuatro aspectos:

### **A. El deseo femenino**

Fueron muy pocas las veces en las que el cine de antes de la “nueva época” describiera el deseo femenino de forma directa. Pero Qiao Xiaoyu en *Enfermera Militar* (Hu Mei, Li Xiaojun, 1985) es una imagen femenina que expresa un fuerte deseo, en el que está involucrada la mentalidad de la propia directora.

Con una voluntad ingenua, Qiao Xiaoyu entra en un hospital militar en un valle. Poco después, se enamora de un oficial joven y guapo. Una escena demuestra muy bien el deseo que tiene Qiao Xiaoyu por él: cuando le cambia las vendas al oficial, mira fijamente en su hombro descubierto a través de la venda. No se puede aguantar las ganas y pega la mejilla en la venda. Sin embargo, la disciplina rígida del ejército apaga la llama del amor en el momento en que Qiao Xiaoyu tira la carta del oficial en el baño, por miedo a que les descubran. Así los dos pierden el contacto y años después, Qiao Xiaoyu se hace enfermera jefe en un hospital de la ciudad y conoce a alguien con quien se puede casar. Pero en el último momento, Qiao Xiaoyu rechaza este matrimonio sin amor y vuelve al hospital del valle donde tuvo lugar su primer amor.

En la imagen de Qiao Xiaoyu, existe un conflicto entre su deseo destacado como mujer y su responsabilidad social, lo cual muestra conscientemente la contradicción entre el amor romántico y la prohibición del deseo en la sociedad china. El otro sentido que tiene esta representación femenina consiste en que, a través de su mentalidad, su depresión, su melancolía, el sacrificio de su amor y su atrevida huida de un matrimonio escaso de afecto, transmite una reflexión y un llamamiento a la conciencia femenina independiente.

## B. La diferencia de género

La diferencia de género en realidad se refleja en la orientación de los valores masculinos y femeninos. Cuando el cine de las directoras chinas trataba este tema, le da a la diferencia de género un nuevo sentido.

El personaje Qiuyun en *Hombre, Fantasma y Amor* (Huang Shuqin, 1987) muestra muy bien esta evolución de los valores. En esta película, la imagen del fantasma Zhong Kui<sup>1</sup> acompaña a Qiuyun durante toda su vida y su carrera escénica. Se establece una interacción entre la mujer y el fantasma (el hombre): la primera vez que aparece Zhong Kui es cuando la madre de la pequeña Qiuyun se va con otro hombre. A su padre le echan del escenario en medio de mofas y su mejor amigo la tira al suelo burlándose de ella. En este momento, Zhong Kui viene a “salvarla”, echando fuego y matando a los espíritus malignos nacidos de su imaginación. Desde ese día, empieza a sentir simpatía por él, el exorcista. Se decide a hacer en la ópera el papel de Zhong Kui, actuando como hombre, aunque le cuesta mucho convencer a su padre. Pensando en las fechorías de los hombres, aparece Zhong Kui otra vez “feliz por casar a su hermana”. Así, se convierte en el “ángel de la guarda” de las mujeres desafortunadas y solitarias. Por lo tanto, cuando Qiuyun tiene delante a un hombre atractivo, su profesor, quien tiene mujer e hijo, no vuelve a pensar en Zhong Kui. Pero otra vez, Zhong kui aparece en el momento en que su ilusión por los hombres se rompe porque el profesor desaparece con su familia. Esta vez, Zhong Kui también parece impotente dejando de ser el que la protege. Al final, el motivo que la hace subir a interpretar el papel de Zhong Kui resulta ser el marido desvergonza-

---

<sup>1</sup> Zhong Kui un personaje legendario de China. Después de suicidarse por la injusticia del examen imperial, su fantasma se convierte en un exorcista. *Zhong Kui Casa a Su Hermana* es un espectáculo clásico de la ópera china, con el cual la protagonista, Qiuyun, se hace famosa.

do que se aprovecha de ella. Incluso interviene y critica su carrera artística diciendo: “Si haces un papel de hombre, me parece feo; pero si haces el de una mujer, me preocupa.”

El Zhong Kui que interpreta Qiuyun consigue al final mucho éxito, pero esto no da a Qiuyun la sensación de felicidad. En cambio, sólo cuando hace de Zhong Kui en el escenario o cuando conversa con Zhong Kui, le hace sentirse realizada como persona.

Aquí podemos ver que cuando aparece la imagen de Zhong Kui en la cabeza de Qiuyun es siempre cuando afronta la maldad o una desgracia inesperada. El motivo fundamental por el que se acuerda de Zhong Kui es que está muy dolida e indignada por no poder tener las cosas que una mujer se merece. Sólo al borrar su feminidad y presentarse ante la gente puede conseguir elogios y alabanzas. Este dolor y esta soledad no se quitan de ninguna manera hasta que declara que “se ha casado con el escenario”. Intercalando el papel de Qiuyun como mujer y la imagen de Zhong Kui como hombre en toda la película, Huang Shuqin manifiesta con mucha fuerza el ansia peculiar de la mujer de ser respetada y amada como una verdadera mujer, lo cual es de hecho la expresión de una obvia conciencia femenina.

### **C. La conciencia de la subjetividad.**

La conciencia de la subjetividad de la mujer no sólo se refiere a su conciencia como ser independiente, sino que también incluye aspectos como la igualdad de género, la relación entre hombre y mujer, etc. Lo que presenta la imagen de Bulan en *Mis Compañeros y Yo* (Peng Xiaolian, 1986) es la conciencia independiente mientras que Xiao Feng en *Historia de Mujeres* (Peng Xiaolian, 1987), sirve como el símbolo de la conciencia autónoma de la mujer con respecto a la relación de los dos sexos.

*Mis Compañeros y Yo* (Peng Xiaolian, 1986) relata la historia de un grupo de estudiantes. Bulan, una chica a la que nunca le interesa el deporte es elegida por los compañeros como representante de Educación Física:

*“El mundo de hoy en día ha cambiado. La ex-primer ministro de India, Indira Gandhi es una mujer. La primer ministro de Inglaterra, Thatcher, también.”*

*“Ahora salió una presidenta en Filipinas, Corazón Aquino.”*

Podemos decir que en las palabras de sus compañeros se observa un llamamiento a la conciencia independiente de la mujer: Después de ser contagiada por el espíritu tenaz de su madre con su carrera en la danza, Bulan empieza a aprender a asumir su responsabilidad como representante de la clase de educación física. Lo que apreciamos en esta película, en vez de ser el estilo o el modo narrativo, es su búsqueda de la conciencia femenina independiente.

Si lo que representa Bulan es una independencia espiritual inconsciente, Xiaofeng en *Historia de Mujeres* (Peng Xiaolian, 1987) demuestra una obvia autonomía en busca de la igualdad de género, conscientemente.

Xiaofeng y otras dos chicas rurales vienen a la ciudad a hacer pequeños negocios. Con el impacto de la cultura urbana, se dan cuenta de su propio valor y de la autonomía que pueden tener, no sólo económica sino también personal. Jinxiang desobedece a sus padres al rechazar el matrimonio arreglado por ellos con un mudo y Xiaofeng, con mucho coraje, da el paso importante para una mujer tanto física como psicológicamente con el hombre que ella elige. Lo que hace Xiaofeng desafía el concepto según el cual la sexualidad de una mujer es un sacrificio por el hombre y simboliza una toma de conciencia de la subjetividad de la mujer dentro de una relación de igualdad entre hombre y mujer que complace a ambas partes. Aunque en el

cine anterior también aparecían casos parecidos en que la mujer tomaba conciencia de su subjetividad, Xiaofeng se distingue de lo anterior porque su mentalidad independiente no es una actitud pasiva de acuerdo con el punto de vista de los hombres directores, quienes suelen mostrar sólo algún rasgo de independencia mientras representan su destino. La subjetividad de Xiaofeng se puede sentir durante toda la película con un intenso sentido simbólico.

#### **D. Esperanzas, dolores y confusiones**

Las directoras en la “nueva época” no se conforman con una sencilla alabanza de las mujeres sobresalientes como en *La Historia del Pueblo Liubao* (Wang Ping, 1957), *Centinela bajo las Luces de Neón* (Wang Ping, 1964) y *Una Hierba en Las Montañas Kunlun* (Dong Kena, 1962). Afrontan directamente las esperanzas, los dolores y las confusiones de la emancipación de la mujer dentro del conflicto entre los pensamientos modernos y la economía retrasada.

La protagonista Sha Ou de *Sha Ou (The Drive to Win)* (Zhang Nuanxin, 1981), una deportista del equipo nacional de voleibol, se promete a sí misma que “no se casará hasta que el equipo no sea el campeón mundial”. Aquí el ser “campeón mundial”, el símbolo máximo de su carrera, resulta que genera un conflicto con “casarse”, el asunto más personal y solemne de la mujer, para crear una tensión narrativa durante toda la película: pierde en el campeonato, se casa, muere el marido, vuelve a jugar. La vida de Sha Ou nos muestra el dilema de la mujer que tiene que elegir entre la carrera y la vida personal en medio de una economía estatal retrasada: o sacrificar la vida familiar para pretender el éxito profesional y para obtener la indepen-

dencia, o renunciar su carrera para volver a casa a “auxiliar al marido y educar al hijo”<sup>1</sup>.

Después de *Sha Ou*, Zhuang Nuanxin, con su segunda obra *Sacrificio de la Juventud* (Zhuang Nuanxin, 1985), coloca su reflexión sobre el destino femenino en el contexto del conflicto entre la civilización moderna y el primitivismo. En el pueblo de los Dai (una minoría étnica china), Li Chun, una joven intelectual enviada al campo en la época de Mao tiene doble identidad: cuando protege al niño enfermo de practicas supersticiosas y le salva la vida con sus conocimientos de medicina, el papel de Li Chun es el de ilustrar a los demás. Sin embargo, el pueblo de los Dai, apartado de la civilización moderna, se mantiene en un estado armonioso y natural: sentados en el pabellón de bambú, los niños curiosos no dejan de acariciar la camisa de Li Chun; grupos de chicas y chicos jóvenes cantan apasionadamente el shan'ge<sup>2</sup>; un vaquero mudo coge una flor de loto para Li Chun...así poco a poco, la conciencia femenina de Li Chun que estaba reprimida por haber entrado en el “orden simbólico” de la civilización empieza a resurgir. Se quita la ropa gris que borra la diferencia de género y se pone el vestido colorido de los Dai, en el que luce la belleza y la juventud de una mujer joven. En este sentido, sin duda, es Li Chun la que es ilustrada por los demás.

La película finaliza con el regreso de Li Chun a la civilización moderna al ser admitida en la universidad. Pero al mismo tiempo, ella siente una fuerte nostalgia por los tiempos con los Dai, vive en una perplejidad y una melancolía inefable. Con eso, la película intenta decirnos que para emanciparse, la mujer no puede conformarse con la conciencia femenina propia de un estado salvaje, sino que tiene que empeñarse en buscar la civilización

---

<sup>1</sup> 相夫教子 (Xiang fu jiao zi), tradición oral.

<sup>2</sup> Shan'ge, un género de canción folklórica china, cantado normalmente en zonas rurales.

moderna, aunque esta misma civilización, al aportar la luz de la razón a la mujer, genere cierta frustración.

A mediados y finales de los años 80, a medida que la mujer aparecía con una cultura femenina “protestante”<sup>1</sup>, se produjo una pequeña ola de creación en torno a un “cine femenino” suficientemente consciente producido por un grupo de directoras. Entre otras, están *La Primera Mujer en el Bosque* (1986), *Mujer· Taxi· Mujer* (1990) de Wang Junzheng, *Amor del Gingko* (1987) y *La Mujer Soltera* (1990) de Qin Zhiyu y *Enamorado* (Lu Xiaoya, 1989). Allí, por primera vez, el “carácter femenino” llega a ser la meta común de las directoras.

No obstante, estas obras hechas por las directoras con una “conciencia espontánea” y protagonizadas por mujeres, además de tener un modo narrativo parecido al del cine clásico, no ofrecen un punto de vista y una visión de género muy claros. Suelen empezar con una imagen o una historia femenina transgresiva, pero finalizan con un desenlace “normalizado”. Y en vez de expresar una postura rebelde, más bien transmiten una obediencia consciente. Mientras huyen de las normas de discurso patriarcal, adoptan otro tipo del discurso que cae en normas parecidas.

Los motivos de lo arriba mencionado son dos: primero, las autoras de estas películas no pueden afirmar sí mismas una postura femenina consciente. La mayoría mantiene el sistema de valores heredado de la moral clásica. El vacío histórico de la creación feminista refleja una confusa autoconciencia y una falta de identidad de género. Segundo, los esfuerzos que hacen nunca llegan a desembocar en una rebelión o una subversión, sino que suelen detenerse en moldear una imagen femenina “positiva”. El modo

---

<sup>1</sup> Su Chang, “Ambigüedad y confusión de género”, *Panorama del Arte*, Beijing, 2005, No. 2, P.9.



narrativo y el lenguaje audiovisual usados determinan con antelación el fracaso de la mujer tras escapar de lo tradicional. A esto hay que añadir un factor importante relacionado con el sistema de producción cinematográfica: en la mayoría de los casos, los guionistas y los cámaras con los que colaboran las directoras son hombres. Porque un fenómeno curioso es que en la China contemporánea hay numerosas mujeres directores, pero apenas mujeres cámaras. De esta manera, aparte del guion escrito por el hombre que confirma previamente la estructura, el tema y el planteamiento moral de la historia, la cosa más importante es que la identidad sexual del cámara, quien es el que controla la imagen —la forma cinematográfica— determina el punto de vista de los espectadores. Entonces, las obras de estas directoras se convierten en puro adorno.

En resumen, para las directoras de la “nueva época”, lo que se afronta es el vacío histórico sobre el cine feminista y el alejamiento con respecto a las teorías y las creaciones del feminismo occidental. Pero lo que no se puede negar es el despertar de la conciencia femenina en sus creaciones, lo cual enriquece la representación interior de la mujer y transmite su propia experiencia vital.

### **1.3. Las directoras de “la quinta generación” (los años 90)**

China, al entrar en los años 90 se encontraba en un proceso de transición social enorme. En el proceso acelerado de modernización y comercialización, el estatus sociocultural de la mujer experimentó una caída trágica. Marcada por el estilo Mulan y la obligación de “sujetar el medio cielo junto con el hombre” y tras 10 años de la desastrosa Revolución Cultural, la mujer

china volvió a recuperar su identidad de género en los 80. Sin embargo, las correcciones pueden llegar a ser excesivas. En los años 90, con el consentimiento tácito del Estado, el hombre vuelve a fabricar la imagen femenina de “la mujer virtuosa”. La imagen de la mujer estaba considerada como un producto mercantil para consumir. Entonces, de acuerdo con las reglas del mercado, la mujer sufrió un cambio radical de imagen para pasar a transformarse voluntariamente en “una mujer virtuosa”, una esposa diligente y una buena ama de casa. La recreación de la mujer tradicional en los 90 fue espectacular.

Como comenta el crítico cinematográfico Yin Hong, el cine chino en los 90 se encontraba en la situación de “servir a tres dueños” a la vez: por un lado, como un producto industrial, está limitado por las reglas de la producción mercantil; por otro, tiene que obedecer “la ley de la estética” porque el cine es una forma de arte; y por último, como hemos dicho antes, carga con la responsabilidad de confirmar la ideología dominante.<sup>1</sup> Si en los años 80 podíamos oír la voz poderosa y clara de la mujer, al entrar en los 90, esta voz se atenúa y se empieza a oír de forma confusa. Las directoras, o moldeaban las imágenes que requería el orden de la cultura patriarcal, o revelaban su propio desorden interior a la hora de intentar eliminar el dominio de la cultura patriarcal, o eludían directamente la creación de un cine femenino y planteaban otros temas tratando de expresar con cautela y sutileza sus sentimientos como mujer.

Por ejemplo Huang Shuqin, la directora que creó *Hombre, Fantasma y Amor* (1987). Su única obra de tema femenino después de la mencionada, *Paiting Soul* (1993), no es más que una película comercial que presenta un

---

<sup>1</sup> Yin Hong, “Análisis de la estrategia del cine contemporáneo”, *Cine Contemporáneo*, Beijing, 1995, No. 4.

retroceso con respecto a la conciencia femenina. Y la otra directora exitosa de “la cuarta generación”, Zhang Nuanxin, seguía su carrera haciendo otra película llamada *Buenos días Beijing* (1990) que cuenta la historia de una mujer que pasa por la vida de tres hombres: una mujer que sólo asume el valor y el sentido de las cosas, lo cual encaja con casi todo lo que requiere estéticamente el modelo patriarcal. Cinco años después, la obra de Zhang Nuanxin se veía interrumpida por su fallecimiento.

Las directoras de “la quinta generación” se esforzaron por explorar una nueva forma narrativa junto con sus compañeros varones. Si “la tercera generación” se concentraba en la trama dramática, “la cuarta generación”, en cambio, dudaba entre la trama y el sentimiento. En cuanto a “la quinta generación”, se aparta más de la trama para inclinarse por un lenguaje simbólico y metafórico. Comparada con “la cuarta generación”, las directoras de “la quinta generación” son más numerosas y tienen un lenguaje más amplio y rico. Sus representantes son Li Shaohong, Liu Miaomiao y Ning Ying, entre otras. No obstante, obras que atienden profundamente a la subjetividad de la mujer como *Hombre, Fantasma y Amor* (1987) de Huang Shuqin no han vuelto a aparecer. Generalmente, el cine se enfrenta a un “retroceso en la creación femenina” en los años 90.

Li Shaohong está clasificada en “la quinta generación” por la fecha en que comienza su carrera cinematográfica. En sus obras, no se ve representada su identidad de género. Fue criticada como “una directora que borra su propio género con éxito”<sup>1</sup> en *Amanecer Sangriento* (Li Shaohong, 1990), una de sus películas generalmente bien valoradas.

---

<sup>1</sup> Dai Jinhua, “La mujer invisible”, *Cine Contemporáneo*, Beijing, 1994, No.6.

Las obras de esta directora no están necesariamente relacionadas una con otra. Por su estilo “fiero” en *El Caso de la Serpiente de Plata* (1988), los medios de comunicación la describían como “más macho que un macho”; *La Edad de los 40* (1992) puede ser una de las obras más penetrantes y precisas de tema urbano, pero a la mujer no le dio mucho protagonismo ni una atención especial. En cambio, en *Blush* (1994), que fue considerada como una película femenina muy importante de los 90, la cámara de Li Shaohong se centra por primera vez en la creación de dos tipos de mujeres con personalidades completamente distintas que viven al margen de la sociedad. Respetando el perfil de los personajes de la novela original, intenta reflejar el valor personal y la personalidad compleja de ambas.

Qiuyi es un personaje dramático e idealista. Aunque ha trabajado en un burdel, es perfeccionista en el amor: no aguanta ninguna distracción por parte de la pareja. Esta clase de mujer que idealiza la vida en realidad es muy frágil. Se rinde por cualquier contratiempo en la relación. Al principio, se escapa del reformatorio de mujeres y se esconde en el patio de Lao Pu. Está tan convencida de que Lao Pu es tan fiel en el amor como ella que, cuando Lao Pu habla de cambiar el lugar donde se escondía, se va de casa indignada. Como no puede hacer nada para ganarse la vida, se corta el pelo y se hace monja. En el templo, la noticia de la boda entre Lao Pu y su compañera de burdel, Xiao’e, acaba con la tranquilidad de Qiuyi. Al final, a los espectadores, nos impresiona mucho esta imagen porque después de que Lao Pu es fusilado por malversación, recoge de la mano de Xiao’e el bebé de Lao Pu y lo cría con todo su amor.

En contraste, Xiao’e pertenece a otra clase de mujeres. Cuando tiene a un hombre, depende de él, si no lo tiene, depende de la mujer. Es tan pasiva que necesita que le digan qué es lo que tiene que hacer y qué no. En ella no se ven ni objetivos ni sueños. Acepta lo que le den. Pero Xiao’e, después de

casarse con Lao Pu, pasa de dependiente a inestable y caprichosa. Empieza a controlar toda la vida de Lao Pu y le causa problemas por cualquier minucia. Después de que Lao Pu es fusilado, deja al bebé a Qiuyi y se va con otro hombre. No podemos decir que Xiao'e sea una mujer malvada. Como comenta Qiuyi sobre Xiao'e: "La mujer. ¿Qué más puede hacer?"

Aparte de crear dos imágenes femeninas con caracteres absolutamente distintos, *Blush* aporta su propia visión a la relación entre hombre y mujer. El discurso clásico de que el hombre oprime a la mujer y que la mujer depende del hombre se diluye aquí. Sin embargo, lo que se muestra es cómo la mujer controla al hombre, como lo que menciona Lin Yutang en *My Country and My Land*<sup>1</sup>, que en la familia de la sociedad feudal china existe un control latente de la mujer sobre el hombre. Y este factor es el mismo que conduce a Lao Pu a cometer un desfalco (el único acto de valentía en su vida), por causa del acoso de Xiao'e y del remordimiento hacia Qiuyi: la mitad del dinero robado hubiera sido para Qiuyi, la otra mitad para su esposa Xiao'e, pero al final sólo consiguió su propio fusilamiento.

Además, *Blush* está llena de "feminidad" por las imágenes suaves, los diálogos fluidos y los sentimientos entrelazados, a pesar de que su objetivo fuera el beneficio comercial.

Liu Miaomiao, Igual que Li Shaohong, se graduó el año 1982 en el Instituto de Cine de Beijing, también llamó mucho la atención porque sólo tenía 23 años cuando rodó su primera obra *Those on Voyage* (1985), y 25 cuando presentó *Mujeres Soldados en La Larga Marcha* (1987), su siguien-

---

<sup>1</sup> Lin Yutang (1895-1976), un escritor chino. Sus obras y traducciones de textos clásicos fueron muy populares en Occidente. *My Country and My Land* fue un libro escrito en inglés y publicado primero en EE.UU el año 1935. Fue el primer libro que acerca la cultura china a Occidente.

te película. Es más, en los años 90, fue premiada en el Festival Internacional de Cine de Venecia por *An Innocent Babblers* (1992).

Las películas dirigidas por Liu Miaomiao comparten una característica común: que no hay hombres en ellas. *Mujeres Soldados en La Larga Marcha* (1987) relata la historia de ocho mujeres soldado y en la familia de *Innocent Babblers* (1992) tampoco aparece (realmente) ningún varón. Por ejemplo, en otra película conocida suya, *Escándalo Familiar* (1994), Liu Miaomiao aplica su estilo moderno y no cuenta ni desde el punto de vista patriarcal, ni feminista. “Desde que perdí a mi padre a los 9 años, no he vuelto a sentir la necesidad de los hombres en mi vida.” “Si mis películas tienen algo más que las otras, será el consuelo.<sup>1</sup> Pero en realidad, este tipo de consuelo ya es una cualidad femenina.

Ning Ying, debido a su experiencia de haber estudiado cine con Bertolucci, fue la esperanza del cine de la época. Sin aportar mucha explicación acerca de sus obras, mostró sus cualidades y capacidades al recibir varios premios internacionales por *Looking for Fun* (1992) y *On the Beat* (1995). En la primera, presenta una historia sencilla de preocupación humanista. Y en la segunda, pone en práctica el principio de la estética realista elevado a su máxima expresión. Quizás lo que le interesa a Ning Ying sea el mismo cine. Busca lo que en realidad es el cine por la formación que recibió, su preocupación por el lenguaje cinematográfico, su punto de vista particular al observar y representar la vida y su estilo personalizado. Pero, al mismo tiempo, tal vez ignora su responsabilidad como directora de buscar una salida para el desarrollo de la mujer.

---

<sup>1</sup> “Entrevista con Liu Miaomiao”, *Cine Contemporáneo*, Beijing, 1994, No.6.

En los años 90, por falta de familiaridad con las teorías feministas y por las condiciones objetivas de la sociedad, la exploración del tema femenino sufre un “retroceso”. Influenciadas por la presión que ejercía el mercado del cine y debido también a la falta de conocimientos teóricos, pocas directoras se preocupan por las nuevas corrientes de pensamiento, incluyendo el feminismo. Estas directoras, en vez de discutir sobre “qué es la mujer”, empezaron una nueva búsqueda individual y no dejaban de practicar y mostrar su talento en todos los niveles del mundo cinematográfico.

#### **1.4. Las directoras de “la sexta generación” (el Siglo XXI)**

En los albores del siglo XXI apareció “la sexta generación” compuesta por un grupo de directoras que se dedica al tema femenino, entre las cuales se encuentran Xu Jinglei, Zhao Wei, que antes fueron actrices; Ma Liwen y Li Yu que desviaron su carrera desde los documentales; Xue Xiaolu, Jin Yimeng, entre otras. Como la mayoría de ellas empezó a trabajar en el cine después del inicio del siglo XXI, están relativamente más influenciadas por la cultura occidental, y esto se percibe bastante en sus obras. Conscientes de que el cine femenino se encuentra fuera de la corriente principal, estas directoras reflejan el despertar de la conciencia feminista en sus creaciones, queriendo emular a los hombres.

Durante más de 10 años, las obras de estas directoras dieron una buena imagen a la industria cinematográfica gracias a su particular estilo femenino. Primero, películas como *Fish and Elephant* (Li Yu, 2001), *Gone Is the One Who Held Me Dearest in the World* (Ma Liwen, 2002), *Mi Padre y yo* (Xu Jinglei, 2003), *Carta de una Desconocida* (Xu Jinglei, 2004), *Hong Yan*

(Li Yu, 2005), *You and I* (Ma Liwen, 2005), *Lost in Beijing* (Li Yu, 2007), *Buddha Mountain* (Li Yu, 2011), parten de sentimientos ocultos como la homosexualidad, la experiencia familiar, o los recuerdos juveniles para crear un peculiar discurso desde una visión femenina. Luego, avalada por el éxito de taquilla de películas como *Sophie's Revenge* (Jin Yimeng, 2009), *Go La La Go* (Xu Jinglei, 2010), *Ocean Heaven* (Xue Xiaolu, 2010), *Double Exposure* (Li Yu, 2012), *Finding Mr. Right* (Xue Xiaolu, 2013), *So Young* (Zhao Wei, 2013), *One Night Surprise* (Jin Yimeng, 2009), estas directoras buscan “conectar” con los espectadores, y eso produce un cambio en el contenido narrativo, la trama, la estrategia, el lenguaje, etc.

Se puede decir que Li Yu es la directora con más marcado estilo feminista que hay en China desde el siglo XXI. Desde su primera obra *Fish and Elephant* (2001), empezó a demostrar su preocupación por el destino de la mujer, lo cual hace que su creación esté llena de la fuerza característica de una feminista.

*Hong Yan* (Li Yu, 2005)<sup>1</sup> apareció en medio de la segunda ola de feminismo en China. Reflexiona profundamente acerca de las relaciones amorosas y del derecho al parto de la mujer. Esta película refleja dos planteamientos clave de la crítica literaria feminista: “el otro” y “la deconstrucción”. El hombre es el sujeto principal, que ejerce una supremacía, mientras ella es “el otro”<sup>2</sup>.

Al comienzo de la película, la madre aprovecha, mientras se ducha Xiaoyun, para ver su diario sin su permiso. Esta escena está realizada bajo la mirada del retrato del difunto padre; Xiaoyun tiene que aguantar todas las miradas burlonas de camino a casa de Wang Feng después de ser expulsada

---

<sup>1</sup> Véase la sinopsis de *Hong Yan*, P. 66.

<sup>2</sup> Simone de Beauvoir, *El Segundo Sexo*, Editorial catédra, Madrid, 2005



del colegio; 10 años después, cuando Xiaoyun, ya como artista, canta la Ópera de Sichuan, está obligada a cantar música pop por petición de la ruidosa e irrespetuosa audiencia. Xiaoyun, aunque es un sujeto con su personalidad, tiene que soportar el “ser mirada” como “el otro”: la mirada del padre en casa, las miradas burlonas en el camino y la humillación de la audiencia en el escenario.

Otro punto importante de la crítica feminista es la construcción de la imagen femenina. Pero, debido a la influencia del modelo patriarcal, aún existente, esta construcción tiene que realizarse primero a través de una “deconstrucción”. Consiste en desprender a la mujer de la mirada penetrante del hombre y ponerse firmemente en su lugar para ver sus actos desde un punto de vista femenino. La “deconstrucción” de la teoría cinematográfica feminista es puesta en práctica por el cine occidental con una cantidad de películas feministas en las que la protagonista es valiente, inteligente y con sentido de la justicia, con vistas a crear un contraste con la imagen tradicional para rebatir la visión que moldea el sistema patriarcal. También, en *Hong Yan* (Li Yu, 2005), Xiaoyun rechaza dos veces a un hombre rico, Qian, que intenta seducirla con dinero a cambio de sexo. La primera vez Xiaoyun se resiste con su llanto y la segunda, en su boda, ante el acoso del mismo, Xiaoyun acaba hiriéndole con un trozo de cristal.

Marco Müller, el presidente del Festival Internacional de Cine de Venecia, comentaba sobre *Hong Yan*: “A través del destino de la protagonista, se ve la sombra de toda la sociedad patriarcal. Es difícil encontrar películas como ésta, y debe ser valorada.”

A la vez que discute sobre la situación de la mujer moderna, *Buddha Mountain* (Li Yu, 2011) refleja el doble sentido de la familia para la mujer: por un lado le da libertad y por otro, la encadena. Si Nan Feng representa la

resistencia de las jóvenes a la familia, la profesora Chang en cambio, muestra el deseo de formar una familia al ser ya una mujer de mediana edad. Fundamentalmente, la mujer tiene un doble afecto hacia la familia: ansía la libertad porque quiere librarse de la familia de origen, pero al mismo tiempo desea estar atada formando una nueva familia. Entonces la mujer se coloca en un ciclo vicioso luchando entre huir —regresar— y huir toda la vida. Este sentimiento hacia la familia manifiesta las preocupaciones y las angustias de la mujer acerca de su incontrolable destino.

La familia tradicional china es un derivado del patriarcado. Más que librarse del yugo familiar, la mujer se resiste al dominio patriarcal. No obstante, cuando realmente este último decae, la mujer entra en un debate psicológico complicado y contradictorio preocupándose por su propia capacidad de asumir las grandes responsabilidades de su futuro. En *Buddha Mountain* (Li Yu, 2011), el consuelo que la profesora Chang encuentra después de que mueran su marido y su hijo es la muerte. De hecho, esta situación existe generalmente en China. Por una parte, la mujer está más fuerte y confiada que nunca. Y por otra, no deja de dudar: ¿puede seguir existiendo de forma independiente después de perder al varón?

Con respecto a la escritura femenina, *Gone Is the One Who Held Me Dearest in the World* (2002) de Ma Liwen puede ser otra obra cumbre después de *Hombre, Fantasma y Amor* (Huang Shuqing, 1987). Subvierte la tradición de que los elementos sociales e históricos invaden la narración de género y eliminan el sexo femenino, porque es una mera interpretación de la relación madre-hija. La personalidad de la protagonista es muy rica y profunda, y lo más importante es que se expresa sin rodeos.

Esta película mantiene la intensidad emocional que exterioriza en la novela original (de mismo nombre) escrita por Zhang Jie, reflejando su pro-

pia experiencia. Con un punto de vista en primera persona, presenta el mundo interior aislado y ansioso de una mujer moderna que sufre la muerte de su madre después de padecer una enfermedad. En ella podemos ver amor, miedo, angustia, enfados, nostalgia, dolor, tortura, que siempre giran en torno al amor por la madre. Como una de las estrategias narrativas del texto, la autenticidad del punto de vista de la autora hace que el discurso femenino parezca puro y autosuficiente: Ke, su madre y su amiga forman un mundo femenino unido traducido en sentimientos afectuosos y de respeto. La película revela la naturaleza de la relación entre madre e hija: la hija siempre siente remordimiento por no poder hacer lo suficiente por la madre. El hecho de que el amor materno sea imposible de compensar genera arrepentimiento en la mujer. Y es este sentimiento contradictorio el que produce un conflicto interior que persigue a la mujer durante toda su vida.

Comparado con el mundo femenino tan sólido, el mundo compuesto por la relación conyugal está marcado por los enfrentamientos, la desconfianza y el riesgo de derrumbarse. “Señor” es el tratamiento con el que Ke llama a su marido, lo cual transmite demasiada distancia y cortesía. Y el “señor” en la película también da la misma sensación de ser distante y frío. Con una relación así, lo que la directora intenta manifestar es que a lo mejor en el mundo real de la mujer moderna, su independencia y su integridad convierten al hombre —de quién dependía antes— en un significado vacío. Como una película femenina que se relaciona realmente con la propia mujer, quizás a *Gone Is the One Who Held Me Dearest in the World* (2002) no le falte radicalismo y subjetividad. Sin embargo, no deja a los espectadores ningún lugar para dudar de si la mujer puede independizarse o si en la película muestra un mundo deficiente por la ausencia del varón, ya que la integridad de la mujer no necesita la “salvación” del hombre.

Pero sabemos que la “deconstrucción” es sólo el punto de partida del movimiento feminista, no el objetivo final. Atenerse a ciegas a las estrategias deconstructivas y subrayar la diferencia entre géneros no favorece la construcción de la subjetividad femenina, porque esto conduce a una nueva “oposición binaria” entre hombre y mujer y a un aislamiento, debido a que estas estrategias deconstructivas llevan consigo una autopresentación positiva de las propias mujeres. “Si ellos se caen, ¿habrá suelo para cogerlos?”<sup>1</sup> La subjetividad femenina debe ser pluralista o al menos contener dos aspectos: ser el sujeto como género y también como miembro de la sociedad. Sólo basándose en este concepto dialéctico de la subjetividad femenina, el cine del tema femenino puede lograr un desarrollo en el nuevo contexto histórico, y la imagen de la mujer en el cine puede convertirse en “visible”.

Por supuesto, esto lleva consigo un proceso largo y duro, pero no han faltado innovadoras entre las directoras de “la sexta generación”. Xu Jinglei, la “directora talentuosa”, como la llaman los medios de comunicación, intentó superar el modelo de “oposición binaria” de género en dos de sus películas. Su primera obra como directora, *Mi Padre y yo* (2003) hace una observación particular de la relación conyugal padre-hija. Entre los flashbacks, se resuelven el odio y el rencor entre la hija y su padre para expresar un afecto familiar como no se veía desde hacía mucho tiempo en el cine chino. La hija entierra a su padre junto con su madre porque “Me da igual si están contentos con esto. Cuando estaban juntos, habría tiempos en que estaban felices, si no no habría nacido yo.” “Era mi padre, por muy malvado que fuera.” Entre el perdón y el cuidado a su padre, muestra la madurez e inde-

---

<sup>1</sup> Jonathan Culler, *Deconstruction: Critical Concepts*, traducido por Lu Yang, Editorial de sociedad y ciencia de China, 1998, P.133.

pendencia de la mujer moderna rompiendo el “círculo vicioso” del Complejo de Electra o “Patricidio”<sup>1</sup>.

En su otra obra *Carta de una Desconocida* (2004), Xu Jinglei describe con todo su corazón los incontenibles sentimientos amorosos de una mujer, intentando eliminar la oposición entre hombre y mujer con un amor indolegable y sin arrepentimiento. No obstante, aunque se esfuerza por sacrificar este amor no correspondido, mirando a esta “nueva mujer”, la gente sufre un “déjà vu” de la historia clásica ya que “la mujer es abandonada por el que ama”, que fue interpretado repetidamente así durante mil años. De esta manera, la subversión se transforma en una “conversión” al modelo cinematográfico clásico del discurso patriarcal, cuando la mujer frustrada sigue siendo el objeto del deseo masculino.

*“Los esfuerzos que hacen las autoras cinematográficas para romper la ideología dominante o el discurso clásico patriarcal y realizar una auto-narración rebelde suelen acabar en un proceso de “vuelta a la tradición tras escapar de la misma”. Sus obras tienden a empezar por una imagen o una historia de una mujer fuera de las normas patriarcales, pero se finaliza con un desenlace clásico y regular; así, más que una rebelión o una postura disidente, muestra una obediencia y subordinación espontánea, y un poder de reglamentar la cultura patriarcal.”*<sup>2</sup>

A medida que se desarrolla aceleradamente la economía china, las ciudades chinas entran rápidamente en la era consumista. La naturaleza material del consumismo se traduce en todos los aspectos de la vida, sobre todo

---

<sup>1</sup> Duan Jinhua opina en su artículo “El puente roto—arte filial” que los directores de “la quinta generación” son “hijos de la Revolución Cultural que tienen complejo de ‘patricidio’”.

<sup>2</sup> Hu Ke, *Antología de la Teoría Cinematográfica Contemporánea*, Editorial de la Universidad de Comunicación de China, 2000, P.136.

en el ámbito de la cultura popular, en particular en el cine comercial. Con la globalización y el poder imparable del consumismo, las directoras cambian claramente su orientación. El protagonista de *Ocean Heaven* (Xue Xiaolu, 2010) es el hombre, y lo que presenta es el amor entre padre e hijo que responde a los valores universales; *Go La La Go* (Xu Jinglei, 2010) debilita a propósito los esfuerzos que hace la protagonista en su camino profesional y la experiencia profesional que aparecen en la novela original para exagerar el peso de las emociones; y en *Double Xposure* (Li Yu, 2012), dos tercios de la película están ocupados por asesinatos, fantasía y sexo extraconyugal. *Sophie's Revenge* (Jin Yimeng, 2009) y *One Night Surprise* (Jin Yimeng, 2009) son comedias ligeras en las que una joven simpática busca amor... En estas historias protagonizadas por distintas mujeres, lo que se enfatiza una y otra vez es el concepto tradicional de la dependencia de la mujer consistente en “encontrar un buen hombre para casarse”, que concuerda perfectamente con el sistema de valores que gira en torno al varón.

Estos años, a medida que las mujeres urbanas logran una independencia económica sin precedentes, incluso se nota una inclinación gradual al “androcentrismo femenino”.

*Go La La Go* (Xu Jinglei, 2010) es un buen ejemplo. Es una película destinada a satisfacer la orientación estética, los valores y el placer audiovisual de las mujeres jóvenes que se han criado en la “nueva época”. Las protagonistas femeninas, con aspecto espléndido, son presas y cazadoras a la vez, porque los hombres brillantes que aparecen en su vida se convierten en el símbolo más preciso con el que el “androcentrismo femenino” se fortalece. Mediante el estilo moderno de vida, el puro deseo material y los ambiguos triángulos amorosos, la película esboza para las jóvenes inexperimentadas una vida de alto nivel y garantiza una alta cuota de taquilla. Con su doble identidad tanto de directora como de actriz, Xu Jinglei abre un camino

a la hegemonía femenina en medio del discurso patriarcal en contraste con su forma de creación de antes (*Carta de una Desconocida*, 2004).

Películas como *Go La La Go* (Xu Jinglei, 2010) nos lleva a reflexionar sobre una cuestión: ¿la Revolución feminista tiene como objetivo la igualdad de género o una nueva hegemonía? ¿Quiere lograr el respeto recíproco entre el hombre y la mujer, o la cosificación del hombre en vez de la de la mujer para llegar a un nuevo “equilibrio”? Cuando el “androcentrismo femenino” se extiende entre las mujeres urbanas, tenemos que darnos cuenta de que es igual de peligroso que el androcentrismo masculino, porque el desequilibrio entre géneros significa un retroceso en la relación social.

En resumen, analizando la imagen de la mujer creada por las directoras, podemos sacar una conclusión: el sujeto no se genera, se forma. Lacan cree que el sujeto logra la subjetividad creando su propia personalidad en el lenguaje<sup>1</sup>. Por lo tanto, se puede decir que la construcción de una imagen femenina en el cine es un proceso en el que el sujeto —la mujer— crea su personalidad y defiende su subjetividad. El cine femenino es una de las fuerzas más importantes con las que la mujer se conoce, se construye, se crea y se cambia para luego reconstruir su relación con el mundo real.

No obstante, el cine femenino chino nunca ha estado dentro de la corriente principal, al igual que el feminismo en China, que es producto de la sociedad patriarcal, envuelto en todo tipo de intereses a medida que evolucionaba la sociedad. Por lo tanto, la base del feminismo chino parece estar fuerte, pero no es tan sólida en realidad. Durante los 40 años desde la Re-

---

<sup>1</sup> Ma Yuanlong, *Jacques Lacan: Análisis Psicológico en la Dimensión Lingüística*, Editorial de Oriente, Beijing, 2006, P. 44.

forma Económica, se desarrolló a grandes pasos la economía social, pero la condición de la mujer china se presenta con una grave bipolarización: por un lado, el sector de las mujeres con educación superior transforma generalmente sus valores y su concepto del matrimonio, pero tiende al “androcentrismo femenino”; por otro lado, las mujeres que han vuelto a casa para ser amas de casa asumen de nuevo el cargo de “auxiliar al marido y educar a los hijos”, y su búsqueda del consuelo consiste otra vez en “mejor tener a un buen marido que hacer bien el trabajo”. Todo esto diluye los conceptos y los valores de igualdad contruidos gracias a los esfuerzos que venían haciendo los movimientos feministas en China durante medio siglo.

En una sociedad, para elevar la posición de la mujer, lo que es más importante que el llamamiento a la igualdad de género por parte del Estado, es que la propia mujer madure poco a poco con el deseo de existir independientemente y alcanzar la auto-conciencia. Aunque en los productos audiovisuales de China, las directoras han pasado desde la observación a distancia del hombre a la narración del mundo interior de la mujer, la narración femenina en el cine va bastante atrasada comparada con el desarrollo de la teoría feminista en China. Sincronizar el desarrollo de las dos será una misión difícil.





## **Capítulo 2. El cine chino de la “nueva época”: los directores masculinos**

A partir de que China entró en la “nueva época” después de la Reforma Económica, la situación de autarquía se rompió y el cine feminista y la teoría feminista occidental empezaron a ser utilizados como referencia en China. Pero todos los discursos históricos se inscriben en un determinado contexto histórico y el entorno cultural en que se desarrolla el cine feminista occidental y su teoría se diferencian fundamentalmente con el de China, un país socialista del Tercer Mundo.

En la narración de género, la imagen de la mujer es el reflejo de la comprensión del autor acerca de la cuestión de la mujer. Por una parte, las directoras femeninas expresan sus propias experiencias como mujer, y por otra, muchos directores masculinos también se dedican a representar a la mujer. Comparados con las directoras que auto-narran su propio género mostrando su conciencia femenina, la mayoría de los directores masculinos sólo transmiten su ideal androcéntrico a través de la imagen de la mujer, aunque ésta sea el centro de su narración.

## 2.1. “La cuarta generación”: la vuelta de la imagen de la mujer tradicional

Federico Engels dijo: “El derrocamiento del derecho materno fue la gran derrota histórica del sexo femenino en todo el mundo.”<sup>1</sup> Y *El Paraíso Perdido*<sup>2</sup> de John Milton puede ser en cierto sentido la fábula de esta gran derrota: el comienzo ya sentó la base de la relación entre Adán y Eva: “Él sólo para Dios; ella, para Dios en el hombre.” En el momento en que el humano fue expulsado del paraíso, la mujer fue expulsada de su “hogar” en el mundo. Así que, si pisar el camino para el paraíso significa todo un honor y un sueño en los poemas de poetas como Dante y Milton, regresar al “hogar” del mundo se convirtió en el “motif” de todos los temas femeninos en todo el mundo. En cuanto a los directores masculinos chinos en la “nueva época”, conscientemente o no, reproducen la visión sociocultural de la transición histórica cuando interpretan este “motif”.

Para rectificar la poca conciencia femenina durante los 30 años pasados, el cine chino hizo un nuevo descubrimiento en la “nueva época”. La gente se dio cuenta de que ignorar la diferencia entre mujer y hombre y masculinizar a todas las mujeres no significa la “igualdad de género”, sino el androcentrismo, partiendo de un punto de vista masculino.

Entonces, en este contexto, la mujer se ve obligada a retirarse de la escena histórica y quedarse “entre bastidores”: en la familia. Y, al mismo

---

<sup>1</sup> Federico Engels, “Sobre El Origen De La Familia”, *La Propiedad Privada Y El Estado*, <https://www.marxists.org/espanol/m-e/1880s/origen/>

<sup>2</sup> *El Paraíso Perdido* es un poema narrativo de John Milton (1608-1674), publicado en 1667. Se le considera un clásico de la literatura inglesa y ha dado origen a un tópico literario muy difundido en la literatura universal.

tiempo, recupera su ternura encarnada en la maternidad, que implica un espíritu de sacrificio.

En la “nueva época”, el prototipo de la imagen de la mujer es la madre o la “Gran Madre”. Las películas de Xie Jin son un buen ejemplo de ello. Vierte toda su pasión en moldear imágenes de mujer que disponen de cualidades maternas. A partir de *La Leyenda del Monte Tianyun* (1980), los protagonistas masculinos que creaba son casi todos del mismo modelo: intelectuales infructuosos nacidos de buena familia y con educación superior, pero la lucha política les frustra y los encasilla como derechistas. Así, cuando los mandan a un pueblo apartado para reformarse en los momentos críticos, siempre hay una mujer que los salva. Parece que esta mujer ha nacido en este mundo y se junta con él sólo para asumir esta misión especial de “salvarle en tiempos revueltos”. Como esposa, es la pareja fiel que acompaña y ayuda al marido a salir de los obstáculos; como madre, es el refugio cálido del hombre. Con su resistencia, tenacidad y sacrificio construye un hogar pacífico y dulce en el que, cuando se cierra la cortina estampada, la tormenta política se queda fuera de la familia. En vez de esposas, en realidad son madres. Lo que concuerda con la demanda psicológica de los espectadores masculinos no son sus cualidades estéticas, sino prácticas.

En *La Leyenda del Monte Tianyun* (1980), la relación entre Feng Qinglan y Luo Qun tiene múltiples niveles semánticos. Cuando Feng Qinglan descubre que Luo Qun es “una persona tan pura como un diamante” y que “tiene una belleza asombrosa que sólo aparece en una persona noble”, le admira considerándolo, sin duda, como un padre autoritario; cuando muestra su amor por este hombre como el de una joven normal por su novio, su relación con él es la de una pareja. Pero una escena que nos deja pensativos es la siguiente: en medio de una nevada, Luo Qun está tumbado muy enfermo en un carro de madera, que Feng Qinglan arrastra con toda su fuerza, y

al lado de Luo Qun hay un montón de libros que simbolizan su autoridad paterna. Después de que Luo Qun sea clasificado equivocadamente como derechista, el cuidado que le dedica Feng Qinglan a Luo Qun tiene objetivamente carácter de amor materno. Es más, al llegar al día en que Luo Qun vuelve a conseguir el reconocimiento social después de la rehabilitación de su reputación, Feng Qinglan en cambio, muere inesperadamente como una madre que se cae después de que el hijo se haga mayor. En este momento, la imagen pasa a unas velas recién apagadas al lado de su foto de cuando era joven, una camiseta rota suya colgada, la verdura medio cortada en la mesa, la cortina estampada con perchas, el puente de madera, sus pisadas en la nieve cuando remolca el carro de madera para llevar a su marido... La sencillez y la intensidad del amor materno de la mujer forman el tono de estas escenas.

Xu Lingjun en *El Pastor* (Xie Jin, 1981) es un hombre abandonado tanto por su familia burguesa como por la clase proletariada hasta que aparece Li Xiuzhi, con quien se casa y tiene hijos y puede volver a vivir una normal. Li Xiuzhi, una mujer con carácter de “Gran Madre” que es “la madre espiritual” de su marido: no sólo sabe cuidar muy bien de la familia, sino que también pone fin al exilio político de Xu Lingjun con su bondad y ternura. Como dice ella: “En mi corazón, tiene derecho a la rehabilitación desde el día en que me casé con él.” Después de recuperar su reputación, Xu Lingjun rechaza contundentemente la oferta de irse al extranjero para heredar los bienes de su padre porque aparentemente, ha encontrado al “padre” y a la “madre” en los pastores y en Li Xiuzhi.

Estas esposas que ejercen su función maternal en todas partes aparecen en la gran pantalla según los distintos niveles de demanda del varón. Otros ejemplos son Hu Yuyin *Villa Furong* (Xie Jin, 1986) y la tía Ling en *Guinalda de Flores debajo del Gran Monte* (Xie Jin, 1984). Xie Jin no de-

jaba de dotar a sus imágenes femeninas de una gran moralidad para poder salvar al hombre de desastres como “la Gran Madre”. En la “nueva época” se habla de la “cicatriz”<sup>1</sup>: además de ser humilladas y juzgadas, ellas toleran y se sacrifican sólo para que el hombre consiga el indulto y la salvación, mientras ellas mismas asumen su destino de ser marginadas. Lu Xun<sup>2</sup> hace un comentario muy preciso: “La mujer (china) tiene una identidad de madre y de hija, pero le falta la de esposa.” En el patriarcado, o se obliga a la mujer a subordinarse al hombre como a un padre, o se seduce a la mujer para que haga de madre y sirva al orden patriarcal. Pero lo único que no se le permite es ser una esposa que se enfrenta con él en condiciones de igualdad.

Bai Chen afirma su intención de dirigir *La Primavera en el Otoño* (1985) como “el despertar del amor y el derecho a amar”. Enfoca con su cámara el mito de la madre bajo el mandato patriarcal: después de la muerte de su marido, Zhou Lianghui se enamora de Luo Liping, el hombre con el que ha pasado muchos momentos difíciles. Sin embargo, todos los familiares y amigos (su hijo incluido) se oponen a su unión. Así, para mantener la imagen sagrada de madre, el precio que tiene que pagar Zhou Lianghui es que no puede estar con el hombre que quiere.

*Una Buena Mujer* (1985) dirigida por Huang Jianzhong y *La Chica de Hunan* (1986)<sup>3</sup> dirigida por Xie Fei sacan a la madre del “encierro” para revelar sus dolores y su indignación por estar oprimida. Ambas hacen referencia al modelo matrimonial de Tongyangxi<sup>4</sup>, en el que Xingxian y

---

<sup>1</sup> Literatura de la cicatriz o literatura de la herida es un género de la literatura china que surgió a finales de los años 70, poco después del fallecimiento de Mao Zedong, que retrata los sufrimientos de los políticos e intelectuales durante la Revolución Cultural.

<sup>2</sup> Véase la nota al pie 9 en P.53.

<sup>3</sup> Véase sinopsis de *Una Buena Mujer* (1985) y *La Chica de Hunan* (1986), P.55.

<sup>4</sup> Véase la nota al pie 1, P.55.

Xiaoxiao, las “esposas adolescentes”, cuidan como madres a sus “esposos”. Esto, en realidad, implica una privación de la posibilidad de ser una verdadera esposa.

“El patriarcado no sólo significa que la mujer está subordinada al hombre, sino también la subordinación del joven al mayor.”<sup>1</sup> La subordinación de la mujer al hombre implica buscar el refugio en la autoridad del padre cuando se regresa al “hogar”. Mientras que la subordinación del joven al mayor hace que la única manera de que la mujer cambie su destino es ser madre. Aparentemente, parece que la mujer consigue una relativa independencia siendo una madre. Sin embargo, el motivo por el que el patriarcado permite e incluso alienta a la mujer a jugar el papel de madre es que “la especie humana pudo sobrevivir por la función de la mujer de unir la familia<sup>2</sup>”. Por eso, el mito de la madre en el sistema patriarcal está al servicio de este último, y la mujer no es el marco de referencia, sino que es el hombre. Así, la experiencia vital real de la mujer se ve impedida.

## **2.2. Los directores masculinos de “la quinta generación”**

En la época en que los viejos valores se derrumbaban y otros nuevos se generaban, la gente estaba acostumbrada todavía a identificarse inconscientemente con los “hijos abandonados” buscando al “nuevo” padre. Para subvertir completamente el mito del padre y de la madre, se tiene que tener el

---

<sup>1</sup> Mark Heter, *La Familia en Evolución—Observación Intercultural*, Traducido por Song Jian, Editorial Renmin de Zhejiang, Hangzhou, 1988.

<sup>2</sup> E. Ann Kaplan, “Motherhood and Representation”, *Cine Contemporáneo*, Beijing, 1988, No. 6.

coraje de romper con el pasado. La nueva generación de directores de los 80 tenía confianza en hacer esta ruptura. Como declaró Zhang Yimou: “En el arte, el hijo no tiene que parecerse al padre. Cada generación tiene su propia mentalidad.”

### **2.2.1 La mujer y “el otro” en la cultura del Tercer Mundo**

Como miembro de “la quinta generación” que persigue la idea de “no parecerse al padre”, Chen Kaige en *Tierra Amarilla* (1984) intenta observar el destino de la mujer “expulsada” por medio de una nueva visión histórica. El contexto de la película deja de ser el sur pintoresco para pasar a ser un trozo de solitaria tierra amarilla donde han sedimentado las vicisitudes históricas de una nación antigua. En esta tierra, la repetición de las escenas de boda tradicional sin ningún detalle que indique un cambio anuncia que la protagonista será otra sacrificada aderezada con la ropa roja y el “gaitou”<sup>1</sup> rojo. “Estás prometida desde pequeña a este hombre. Mitad de la fianza se la doy a tu madre, la otra mitad es para buscarle una mujer a tu hermano.” Estas palabras del padre de Cuiqiao, la protagonista, son irrefutables. Y lo que traducen es justamente la anulación de la mujer en la sociedad patriarcal. Cuiqiao decide resistirse a este destino escapándose de la casa del marido sin esperar la aprobación de la organización del Partido. Aquí, lo que hace Cuiqiao no es una escapada en busca de otro refugio nuevo, sino una huida de la sociedad patriarcal entera, aunque Chen Kaige, al insistir en el peso histórico de la tradición, insinúa al final con un lenguaje implícito, el desenlace trágico de esta huida.

---

<sup>1</sup> Un velo rojo que se usa en bodas tradicionales para cubrir la cabeza de la novia.



El padre de Cuiqiao tiene la doble característica de ser ignorante pero ingenuo, inflexible pero honesto, incivilizado pero afectuoso. En cambio, en *Sorgo Rojo* (1987) de Zhang Yimou, el abuelo bajito y flaco de Jiu'er y el dueño de la bodega que tiene Lepra —el símbolo del sistema patriarcal— son ridiculizados por el director que hace caer las máscaras. La escena de sexo de Jiu'er con el carretero en el campo de sorgo acaba con la sensación de remordimiento y de pecado que se ha sedimentado durante los mil años de patriarcado y se transforma en una oda a la vida.

“Quiero alabar el deseo vital normal. No hay que vivir perturbado por tantas trabas del código moral. La vida es magnífica en sí, tiene que concordar con la naturaleza y no tener limitaciones.”<sup>1</sup> En la alabanza de Zhang Yimou, Jiu'er lleva a cabo un acto heroico de “patricidio”, y en el campo de sorgo consigue ser libre.

No obstante, Zhang Yimou mantiene en su obra el punto de vista masculino del novelista Mo Yan<sup>2</sup>: en la escena de sexo, Jiu'er se tumba boca arriba en una plataforma hecha con sorgo: es una imagen clara en la que la mujer se ofrece al hombre. Aquí, el plano picado simboliza una autoridad masculina que está mirando todo desde arriba.

Si las imágenes creadas por Xie Jin conquistan a los protagonistas masculinos y a los espectadores con su fuerza espiritual, las de Zhang Yimou lo hacen con su encanto sensorial. Mejor dicho, las protagonistas femeninas de Xie Jin son significantes emotivos y morales que cuidan al varón, mientras en el caso de Zhang Yimou, sus imágenes expresan el instinto y el deseo físico. Jiu'er se enamora de Yu Zhanao, quien tiene un cuerpo fuerte y sano, después de casarse con un enfermo de Lepra; Ju Dou se

---

<sup>1</sup> Zhang Yimou, “Entrevista del Director de *Sorgo Rojo*”, *Revista Wenhui*, 1988, No.4.

<sup>2</sup> Mo Yan, escritor chino, Premio Nobel de Literatura en 2012.

lanza voluntariamente a los brazos de Tianqing por la tortura que le produce su marido, impotente sexualmente; Songlian flirtea con el hijo de su marido aunque se encuentra en medio de peleas e intrigas entre concubinas. Aquí, los hombres con quienes tienen relaciones no son intelectuales ni tampoco pueden contar como apoyo en la vida. Y este tipo de relación, no es más que pura necesidad física. Lo que desean es satisfacer el instinto primitivo que tenían reprimido durante mucho tiempo. Aparentemente, estas imágenes de la “vieja época” reflejan mujeres rebeldes que se resisten a las costumbres feudales y detestan su código moral: lo que desobedece Jiu’er es “la orden de los padres y la palabra del casamentero<sup>1</sup>”; lo que rompe Ju Dou y Songlian es la norma feudal de la relación madre-hijo. Pero si investigamos más en profundidad, la mujer suele ser sólo el objeto del deseo sexual y también el reflejo del dilema cultural del hombre. A pesar de que estos directores ponen de relieve el sexo, la mujer en sus películas no puede escapar del encierro en casa y del deseo femenino. O sea, nunca ha huido de su función tradicional por estar sujetas al deseo masculino.

Con los sucesivos premios internacionales que reciben *Sorgo Rojo* (1987), *Ju Dou* (1990), *La Linterna Roja* (1991) y *Qiuju, una Mujer China* (1992), la gente se da cuenta de que, para conseguir el reconocimiento del mundo occidental, el arte del Tercer Mundo tiene que promocionar el papel de la mujer. Aquí, el modelo capitalista occidental se convierte en la autoridad nueva del tercer mundo que trata de liberarse de los restos del feudalismo. El espacio, el cuento y la mujer bella de Oriente forman parte juntos de un “espectáculo” para la mirada de Occidente.

Enfrentándose a la situación embarazosa del post-colonialismo, los directores como Zhang Yimou no tuvieron otro remedio que dejar a la mujer

---

<sup>1</sup> Véase nota al pie 1, P.50.

auto-marginarse otra vez en el discurso cinematográfico. El incesto en *Ju Dou* (1990) hace que la película pierda el vigor y el esplendor de *Sorgo Rojo* (1987) y la dota de un ambiente sofocante; Songlian en *La Linterna Roja* (1991) se hace al final concubina por su propia voluntad, compitiendo con otras por servir al marido. Y en *Qiuju, una Mujer China* (1992), aunque Qiuju hace todo lo posible para luchar por una “explicación justa”, todo tiene su origen en que su marido maldice al alcalde llamándole “hombre sin descendientes”, lo cual duele al alcalde que sólo tiene 4 hijas. Entonces le da una patada al marido de Qiuju en “el sitio letal”; También, en *La Vida Pendiente de Un Hilo* (1991) y *Adiós a Mi Concubina* (1993) de Chen Kaige, aparece la mujer como “el otro” del discurso del Tercer Mundo, y también la marginación de género acompañado por la marginación de la cultura nacional.

Es verdad que los directores masculinos en la “nueva época” de China han aparecido como “hijos rebeldes”, en ruptura con la cultura patriarcal, con sus obras que exponen el lado oscuro de la misma. Pero cuando intentan otorgar un nuevo sentido a la sociedad real a través del papel de la mujer, sin darse cuenta, vuelven a estar dominados por el discurso patriarcal. Entonces, la mujer nunca es la creadora de este discurso.

### **2.2.2. Desde los años 90: la alienación de la subjetividad de la mujer**

A partir de los años 80, con el impacto de las teorías feministas de Occidente, resucita la conciencia subjetiva de la mujer. Por lo tanto, el hombre afronta una crisis sin precedentes con la Revolución sexual. Empieza a sentir “nostalgia” del régimen de género y espera regresar a la ideología anterior a través de otra construcción cultural más. Por otro lado, debido

a la inmadurez de la cultura femenina, la mujer acepta tácitamente el papel que le impone la sociedad. Además, el cine en los años 90 se enfrenta a un reto: la crisis existencial. Y esto le obliga a tomar en cuenta el interés de las masas por reajustar su estrategia de producción. Así, con las presiones del mercado, el cine chino demuestra su origen patriarcal y una inclinación grave a favorecer la subjetividad masculina.

El modelo patriarcal consigue reconstruir un orden nuevo ideal para el hombre, formando a la mujer en un espíritu de obediencia y pasividad y, de esta manera, consolida la alienación de la mujer mediante un lenguaje patriarcal confuso.

En primer lugar, si investigamos el texto fílmico clásico de los años 90, lo que sentimos primero es la pasividad, la impotencia, la confusión y la decepción de la mujer. Por ejemplo en la lucha por el amor entre Chunzhi y Niubao en *Petardo Rojo y Petardo Verde* (He Ping, 1994), la protagonista es siempre el objeto que hay que reclutar, salvar, activar o abandonar. Nunca puede controlar enteramente el amor que siente y que le pertenece. Luego a sabiendas de que Niubao apuesta su vida por recuperar el amor con el gran riesgo que representa, Chunzhi o se esconde negativamente detrás de la lápida mortuoria de los antepasados, o mira impotente al Niubao herido para que sus sentimientos amorosos se vayan con la corriente del Río Amarillo.

Las mujeres en *Ballad of the Yellow River* (Teng Wenji, 1989) han nacido delicadas y caóticas. Junto a la salvaje tierra amarilla, se convierten en un objeto que los hombres se disputan. Igual que animales, pueden ser vendidas, compradas y mantenidas por los hombres, cuyo cuerpo fuerte y voz resonante les permiten ser los dominadores de esta tierra. En fin, en estas películas, esperar a que el hombre la salve o que la escoja no entra

dentro de la representación real de la mujer, sino que todo remite a la fantasía y la ilusión y a la pasividad de la mujer.

En segundo lugar, en *The Emperor's Shadow* (Zhou Xiaowen, 1996), *Jiang Zhuying* (Song Jiangbo, 1992), lo que vemos es la obsesión que tiene la mujer por la energía y el temperamento masculinos. Por ejemplo tras la visión del deseo está oculta la férrea voluntad patriarcal en *The Emperor's Shadow* (Zhou Xiaowen, 1996). Esto se refleja por una parte en que, mientras la mujer se resiste al poderío y a la violencia, se desliza sin querer hacia la castidad promovida por la cultura patriarcal: aunque la princesa Liyang causa un desorden en la corte rompiendo los tabúes con sus actos intrépidos, el misterioso poder masculino le hace sacrificar espontáneamente su vida por el concepto de castidad. Por otra parte, la cultura patriarcal se muestra en la irracionalidad de la mujer en el amor. A la princesa Liyang le duele tanto ver que, para Gao Jianli, ella no es más que una herramienta política que, hasta el momento de su muerte, no consigue entender porqué nunca ha llegado a ser una mujer a la que él ha querido. Si *Petardo Rojo y Petardo Verde* (He Ping, 1994) contrasta las iniciativas y la conquista del hombre con la pasividad y la obediencia de la mujer, aquí la obsesión de la mujer por el hombre hace que éste tenga una actitud prepotente, creyéndose el dueño de la mujer.

En tercer lugar, en estas películas suelen mostrarse comportamientos extremos en las mujeres así como una pérdida de la voluntad femenina. En *Te Quiero* (Zhang Yuan, 2003), la individualidad y la voluntad femenina son interpretadas como una locura irrazonable, y la tensión psicológica que enfrenta queda finalmente en un segundo plano. Y en *Un Suspiro* (Feng Xiaogang, 2000) podemos ver otra interpretación sobre la mujer moderna, en la que de nuevo se debilita la conciencia femenina. Tanto Song Xiaoying como Li Xiaodan, coinciden en decidirse a complacer y contemporizar es-

pontáneamente con el hombre entregándose a sí mismas para lograr el derecho al amor y al matrimonio. Por lo tanto, en el tema del sexo, el hecho de que las películas coloquen a la mujer en la parte pasiva y destaquen la obsesión de la mujer por el hombre para menguar las fuerzas femeninas, nos demuestra la defensa del hombre y la alienación de la mujer.

En la producción cinematográfica dominada por el sexo masculino, tanto la auto-superación como la creatividad de la mujer sufren una castración por parte del discurso masculino. En consecuencia, según la representación alienada de la mujer que aparece en la visión masculina, su creatividad queda oprimida o menguada. Se traduce primero por su obsesión en procrear y criar y su auto-marginación. Abundan ejemplos como *Jiuxiang* (Sun Sha, 1994). La madre renuncia a su deseo femenino para criar a sus hijos hasta que cae enferma por trabajar excesivamente; En *Qiuju, una Mujer China* (1992), Qiuju, aunque está embarazada, acude al juicio en la ciudad, a pesar de las dificultades, para pedir una “explicación justa”, porque lo que espera es una niña en lugar de un niño, y su marido está herido en el “sitio letal”. Pero resulta que al final se encuentra en una situación embarazosa y angustiosa. Se puede decir que tanto la tragedia de *Jiuxiang* como la situación embarazosa son una reconciliación con las angustias de la maternidad. Sin embargo, su yo se ve anulado y en un descuido, ellas se convierten en “máquinas de procrear” alejadas de la civilización moderna.

Luego, se ve la insistencia en custodiar el “hogar” del hombre y la anulación de su propio yo en la imagen de la mujer. Las protagonistas de películas como *Jiang Zhuying* (Song Jiangbo, 1992), *Kong Fansen* (Chen Guoxing, 1995), y *A Time to Remember* (Ye Daying, 1988) están, sin ninguna excepción, limitadas a la casa: el “hogar” ideal del hombre donde cada género tiene que “atenerse a la división del trabajo”. Ellas o se ponen detrás del marido como su sombra apoyándole y auxiliándole y su carrera, como la

mujer de Jiang Zhuying y de Kong Fansen, o están preparadas para hacer todo lo posible de un momento a otro por la salud y la felicidad del marido, como la revolucionaria Qiu en *A Time to Remember* (Ye Daying, 1988). Con su sacrificio desinteresado, atienden con cuidado el hogar para que vivan en armonía su marido y sus hijos, y compensan la dureza de la vida del hombre con su dulzura, su castidad y su bondad. Mientras, su yo se desgasta entre tantas tareas domésticas repetidas en un estado castrado, como “el segundo sexo”, apartado de la civilización moderna.

A finales del Siglo XX., China estaba llena de confusión por el conflicto entre la tradición y la modernidad. En consecuencia, la mujer soporta las consecuencias del discurso patriarcal y se ve confrontada a una serie de contradicciones. Cuando la responsabilidad de la madre, el deseo femenino y el ideal de auto-superación se encuentran en un mismo espacio audiovisual, tienen que aguantar el dolor que produce la ruptura entre maternidad, feminidad y superación.

De ahí la contradicción entre maternidad y sexo. Cuando Jiuxiang, Judou, y la tía xiang (*Las Mujeres del Lago de las Almas Perfumadas*, Xie Fei, 1992), mujeres que sufren por la deficiencia del hombre, intentan recuperar los derechos básicos como mujer, lo hacen mediante actos anómalos. Pero a la vez, el papel tradicional que conforme a las normas convencionales las estigmatiza. Entonces las películas se hunden en un caos mezclando el deseo femenino y la maternidad. Estas películas son incapaces de llevarlas al “reino” con el que sueñan, donde no hay ansiedades ni confusiones. Todo lo contrario, las empuja a la contradicción y a la perplejidad que trae el enfrentamiento entre la “maternidad” y el “deseo”: las hace ir y volver entre el papel de “madre” y el de “amante”, hasta que opten por la muerte, la destrucción o la aceptación negativa para evitar el dilema entre las dos identidades. Por tanto, Jiuxiang deja este mundo con mucha lástima, Judou des-

truye desesperadamente el taller de tintorería quemándolo, Huanhuan entra en el “ciclo vicioso” repitiendo el destino de la tía Xiang...

En conclusión, en la producción cinematográfica en los años 90 se refleja en gran medida la alienación de la identidad femenina y una conformidad con la política sexual del hombre. En las creaciones clásicas de esa época, vemos que detrás del lenguaje lleno de compasión, atención, alabanza y consuelo, está la voluntad y el poder patriarcal y la obediencia de la mujer a las reglas del sexo masculino.

### **2.3. Los directores masculinos de “la sexta generación”**

El cine de “la sexta generación” se presenta con un estilo diferente al de “la quinta generación” en la producción y distribución, en el modo de pensar y presentar, y en la representación del objeto. La sexta generación duda o niega en muchos aspectos el paradigma constituido por “la quinta generación”. Comparada con la narración grande, idealizada y parabólica de sus predecesores, “la sexta generación” le da la espalda a temas relativos a la cultura e historia nacional y se centra en el mundo interior de pequeños personajes, en una representación de la vida cotidiana contemporánea llena de nimiedades. En cuanto a la narración, “la quinta generación” es seria y segura de sí misma, mientras que muchas veces, “la sexta generación” es dudosa e indecisa. “El narrador en sí es dudoso.”<sup>1</sup> En esta reconstrucción, la imagen de la mujer, como un componente importante, sufre otra vez una “modificación”.

---

<sup>1</sup> Zhang Ying, “Sobre Jia Zhangke”, *Southern Weekly*, Guangzhou, 14/mar/2004.



### 2.3.1. El cuestionamiento del mito de deseo masculino

La transición entre “generaciones” desde el punto de vista narrativo no tiene porqué atenerse al orden cronológico. Jiang Wen, un director entre las dos “generaciones” (él no quiere pertenecer a ninguna de las generaciones), expresa cierta contradicción en su representación de la mujer. En *In the Heat of the Sun* (Jiang Wen, 1994), Milan es sin duda el ídolo de Ma Xiaojun. A través de ella, él consigue conocer la sociedad, a la mujer y conocerse a sí mismo. Es el objeto del deseo masculino en cierto sentido: por el impulso sexual adolescente, Ma Xiaojun incluso intenta atacarla; Liu Yiku y Biaozi se sienten orgullosos por protegerla a costa de quedar uno herido de un ojo. La película se esfuerza por manifestar que en el contexto de la Revolución Cultural, la sonrisa, la ropa y el cuerpo de Milan suavizan la rigidez y la frialdad de la sociedad. El motivo por el que los tiempos durante la Revolución Cultural están “in the heat of the sun” no es que la pandilla de Ma Xiaojun consiga evitar los disturbios, sino que la aparición de Milan y Yu Beibei añade humanidad, maternidad y amor en su vida. Sin embargo, toda la narración pertenece a los chicos adolescentes sin que los sentimientos interiores de Milan sean representados.

A partir de *In the Heat of the Sun* (Jiang Wen, 1994), la imagen de la mujer espontánea, bonita y con deseo construida por la generación anterior se empezó a resquebrajar. Si el sexismo inveterado de “la quinta generación” está oculto en su subconciencia, el cine de “la sexta generación”, es más directo y transparente. El cine de “la sexta generación” se centra en la juventud y el crecimiento, en el cual se ve más o menos la huella de *In the Heat of the Sun* (Jiang Wen, 1994) y *A Brighter Summer Day* (Yang Dechang, 1991) (Taiwan). Pero comparadas con la vida sin preocupaciones y

los sentimientos nostálgicos creados por *In the Heat of the Sun* (Jiang Wen, 1994), la vida cotidiana en las películas de “la sexta generación” parece bastante cruel: el divorcio de los padres, la pobreza, el paro, la deserción escolar y la ansiedad que traen amenazan y complican la juventud de los adolescentes. La cámara de los directores contempla la sociedad con una obvia visión masculina y enfoca a los que viven al margen de la sociedad urbana: trabajadores de origen rural, mensajeros, jóvenes en paro, miembros de la mafia.

La aparición de la mujer en el cine de “la sexta generación”, igual que en *In the Heat of the Sun* (Jiang Wen, 1994), no es más que una referencia para atestiguar la existencia y el crecimiento del adolescente varón. Acompañado por la descripción realista de la vida urbana actual, prestan atención a los adolescentes y grupos marginados, a su alboroto y su ansiedad. Esto conduce a que la imagen de la mujer que ha sido idealizada por un tiempo, sufre una difuminación directa porque cuando “la sexta generación” enfatiza constantemente la representación objetiva y realista, la mujer es la primera en ser retirada de su lugar destacado y pasar a una posición confusa.

Esta difuminación del patrón construido por la generación anterior se presenta, en primer lugar, en la definición de identidad del papel de la mujer.

*Green Tea* (Zhang Yuan, 2003) ofrece la imagen de una mujer con trastorno de personalidad múltiple: es a la vez Wu Fang, una estudiante de Máster, y Langlang, una “call girl” en un karaoke. Su personalidad múltiple deja muy confuso al protagonista que se creía que conocía mucho a las mujeres. Pero tanto Wu Fang como Langlang tienen caracteres extraños y misteriosos, con lo cual, la mujer deja de ofrecer una imagen agradable, relajante o de seguridad. Esta desintegración puede aparecer de otra forma: en pelí-

culas como *Suzhou River* (Lou Ye, 2000), *So Close to Paradise* (Wang Xiaoshuai, 1999), *Unknown Pleasures* (Jia Zhangke, 2002), todas las protagonistas se dedican, sin excepción, a espectáculos comerciales de bajo nivel, lo cual parece ser el tipo de profesión que los directores de “la sexta generación” consideran comúnmente representativa entre las mujeres urbanas de la clase marginada. Por una parte, este tipo de profesión hace que la protagonista viva sólo para sobrevivir sin posibilidad de conseguir ningún éxito profesional. Aunque tienen aspiraciones, como la cantante Ruan Hong en *So Close to Paradise* (Wang Xiaoshuai, 1999), cuenta con que un hombre rico le mantenga. Por otra parte, las hace escurridizas y misteriosas: en la vida cotidiana, son chicas normales y al llegar la noche, se ponen peluca y maquillaje excesivo para subir al escenario. Esto las convierte en imágenes con doble personalidad, en la esfera pública y en el espacio privado.

La otra forma de difuminación se aplica a la auto-conciencia de las mujeres. En el cine de “la quinta generación”, Cuiqiao, Jiu’er, Judou, Qiuju tienen el coraje y la constancia de luchar, pero “la sexta generación” lo duda. Ruan Hong en *So Close to Paradise* (Wang Xiaoshuai, 1999) está controlada por la mafia sin poderse resistir. Durante la entrevista con el periodista, no puede hacer nada más que no parar de llorar; Fang Hong de *Unknown Pleasures* (Jia Zhangke, 2002) también vive bajo la vigilancia rigurosa de su novio mafioso; Mudan en *Suzhou River* (Lou Ye, 2000) es una estudiante desamparada en peligro de ser secuestrada. Y Meimei, la chica que se parece mucho a ella, está controlada por el bar en que trabaja. Aceptan sin ninguna protesta el destino que les toca, aunque tienen intención a veces de buscar autonomía, al final se someten por su falta de poder. Como dice Jia Zhangke, sus personajes nunca luchan contra la vida, porque para ellos, seguir viviendo es lo más importante.

La tercera forma de difuminación consiste en subrayar la tensión y el conflicto de la relación entre hombre y mujer. En algunas películas de “la sexta generación”, no sólo existe una tensión entre el protagonista y el mundo externo, sino también en la relación entre géneros.

Tomemos como ejemplo *La Bicicleta de Pekín* (Wang Xiaoshuai, 2001), que cuenta la historia de dos chicos que compiten por su subsistencia y su dignidad. Se nota la tensión tanto entre los dos como entre cada uno y el mundo externo, ni siquiera la relación de género es amistosa. El hecho de que el protagonista Guo Liangui, un chico que viene del campo, sienta un desfase con la gran ciudad se percibe, en gran medida, en su relación tensa con las mujeres urbanas. Aquí, la mujer poseída y antipática es el sinónimo de la frialdad de la ciudad. A los ojos de Guo Liangui, casi ninguna de las mujeres de la ciudad tiene atractivo. Además de la empleada que le trata con mala actitud y la recepcionista que le engaña, la más decepcionante es la niñera, que es la mujer urbana más cercana a él y a sus compañeros, también de origen rural. Esta niñera bonita se convierte en el símbolo de la clase urbana y el objeto de su fantasía sexual, aunque al final, resulta que es una ladrona a la que echaron del trabajo. En este momento, su “ídolo” está profanado y su fantasía se derrumba. En cuanto a Xiaojian, el otro protagonista, viene de una familia de padres divorciados. Para él, una bicicleta de montaña es el medio para tener confianza en sí mismo y luchar por la chica que le gusta. Sin embargo, su posición en la familia está amenazada por su hermana menor que saca muy buenas notas en el colegio, por lo que su sueño de tener una bicicleta de montaña fracasa una y otra vez.

Los directores masculinos de “la sexta generación” no sólo configuran a la mujer como el motivo por el que el hombre está confuso y el objetivo por el que lucha, sino que también intentan indicar el sentido trágico de esta seducción para el hombre.

Xiaojian en *La Bicicleta de Pekín* (Wang Xiaoshuai, 2001) pelea por la chica que le gusta; en *Suzhou River* (Lou Ye, 2000), aunque a la que le engañan es a Mudan, la película tiende a describir exageradamente la búsqueda alocada de Ma Da. Incluso el precio del reencuentro después de la búsqueda frenética resulta ser el fin de la vida de ambos. Aquí, Ma Da afronta una situación parecida a la de Chen Mingliang en *Green Tea* (Zhang Yuan, 2003), en la cual están tan fascinados que los demás creen que están locos porque no pueden distinguir a una mujer de la otra. Meimei, la otra chica que se parece a Mudan, tampoco es excepción. Cada vez que se va, deja preocupado al protagonista. Repite siempre la misma pregunta: “¿Me buscarás como Ma Da a Mudan? ¿Hasta que te mueras?” Al final, su desaparición sin despedida aumenta aun más la impenetrabilidad de la mujer. Otros ejemplos, los tenemos con Gao Ping en *So Close to Paradise* (Wang Xiaoshuai, 1999), quien muere por Ruan Hong en el conflicto con el jefe de mafia, y Xiaoji en *Unknown Pleasures* (Jia Zhangke, 2002), al que le dan bofetones en el bar por su admiración infantil hacia Fang Hong.

Aparte de los tres aspectos mencionados arriba, por sus dudas, “la sexta generación” presenta una visión del amor más compleja y ambigua comparada con la generación anterior, que lo buscaba y lo alababa. De hecho, aparte de revelar lo frágil y peligroso que es el amor, casi nunca se construye una historia completa. Los adolescentes varones mientras se enfrentan con la sociedad, no dejan de descubrir su posición de desventaja, humillación y frustración. Esta sensación de inseguridad frente a la realidad y al futuro les hace desconfiar en la mujer y en que sea su compañera, que les entienda y les consuele, como en la narración de Xie Jin sobre la mujer. Al contrario, es una amenaza para ellos.

En *La Bicicleta de Pekín* (Wang Xiaoshuai, 2001), la chica que le gusta a Xiaojian no parece una persona fiable para él. Mientras la película des-

taca que la bicicleta simboliza la dignidad masculina entre los chicos, insinúa que el amor de la mujer puede someterse a lo material y lo vanidoso. Un ejemplo es que el hecho de que la novia deje a Xiaojian para estar con otro chico que tiene mejor bicicleta hace que quede humillado y le conduce a la venganza y a un conflicto violento al final. Y en *Unknown Pleasures* (Jia Zhangke, 2002), la relación amorosa entre dos adolescentes es parecida a la de Xiaojian.

Aunque los directores masculinos de “la sexta generación” también expresan implícitamente la belleza y la bondad de la mujer de los grupos marginados, como Ruan Hong, Fang Hong y Mudan, dejan de configurar imágenes perfectas e idealizadas como lo hacía la generación anterior. La mujer se queda en el trasfondo de la narración, que se centra más bien en el hombre. Por ello, su imagen y su comportamiento quedan extremadamente y marginados para ser utilizados como muestra de prepotencia, de arrogancia que hay en la ciudad en comparación con el campo y del desafío de la cruel realidad frente al idealismo. La mujer a ojos de estos directores, es el origen de las confusiones, o incluso de la autodestrucción de los adolescentes varones.

### **2.3.2. Sometimiento: el relato sobre la mujer desde la visión masculina**

Desde que apareció “la sexta generación”, en la historia del cine chino han aparecido numerosas obras sobre la mujer. Entre otras, están *Peacock* (Gu Changwei, 2005), *Jasmine Women* (Hou Yong, 2004), *My Sister's Dictionary* (Jiang Qinmin, 2005) o *Sueños de Shanghai* (Wang Xiaoshuai, 2005). Cuando los guionistas y los directores masculinos prestan atención al destino de la mujer con una mirada compasiva, lo que tratan de expresar es

una preocupación humanista. Pero, como comenta Simone de Beauvoir: “Todo cuanto ha sido escrito por los hombres acerca de las mujeres debe considerarse sospechoso, pues ellos son juez y parte a la vez.”<sup>1</sup>

### 2.3.2.1. “La virgen” y “la seductora” desde la observación masculina

Se puede describir a Gao Weihong en *Peacock* (Gu Changwei, 2005), Mo, Li y Hua en *Jasmine Women* (Hou Yong, 2004), Niu Hongmei en *My Sister's Dictionary* (Jiang Qinmin, 2005) y Qinghong en *Sueños de Shanghai* (Wang Xiaoshuai, 2005) como “la virgen” y a la vez “la seductora”, porque en ellas existe una doble búsqueda estética tanto tradicional como moderna del hombre. Cuando la belleza femenina se define desde la mirada del hombre, “la virgen” es un modelo de belleza perfecto, como las protagonistas mencionadas arriba. No obstante, estas imágenes también son “demonizadas” por la mente del hombre, porque en el contexto de las películas —época de la Revolución en que la feminidad de la mujer china fue eliminada en la mayor medida posible— estas mujeres “tienen un mundo interior muy completo un juicio muy claro.”<sup>2</sup> Y por tanto, son muy “extra- vagantes” para aquél entonces. Pero, entre ellas, comparten una característica en común: ser provocativas.

A Gao Weihong en *Peacock* (Gu Changwei, 2005) se le ocurre el sueño de ser una paracaidista para compartir la vida y el mundo poético de los paracaídas. Después de que fracasen todos sus esfuerzos, Weihong cruza corriendo y vitoreando por la calle con una paracaídas abierto sin que le importe la mirada de nadie. En ese momento, la belleza de Weihong llega a

---

<sup>1</sup> Simone de Beauvoir, *El Segundo Sexo*, Editorial catedra, Madrid, 2005.

<sup>2</sup> Wang Xiaoshuai y Li Ren, “La Rebelión Silencioso—Wang Xiaoshuai hablando de *Sueños de Shanghai*”, *El arte Cinematográfico*, Beijing, 2005, No.5.

su máximo. En *My Sister's Dictionary* (Jiang Qinmin, 2005), cuando Niu Hongmei pasa elegantemente por la piscina del concurso de natación con una trenza y un vestido estampado, esta bella mujer se convierte en un símbolo sexual para todos; Qinghong en *Sueños de Shanghai* (Wang Xiaoshuai, 2005) se pone tacones rojos para ir a sus citas; En *Jasmine Women* (Hou Yong, 2004), Mo apuesta todo para alcanzar su sueño de ser una estrella. En estos casos, la belleza, la pureza y el mundo interior poético forman las características “sexy” de las mujeres desde una visión masculina.

Es más, los directores también muestran estos actos fuera de lo común porque son “seductoras”: Gao Weihong se baja los pantalones ante un hombre desconocido y elabora el plan de envenenar a su hermano mayor. Niu Hongmei vive públicamente con alguien y se queda embarazada una y otra vez. Mo también vive con un hombre sin haberse casado y Li toma iniciativas en el amor. Los tacones de Qinghong en primer plano son una metáfora del pecado original...Y naturalmente, frente a estas mujeres tan cautivadoras e individuales, los hombres a su lado parecen afectados, pierden racionalidad y caen con facilidad en actos impulsivos como pelea, violación, suicidio, prisión e incluso asesinato. Configurando imágenes “bonitas pero peligrosas”, los directores se justifican definiendo a estas mujeres como “la seductora”.

#### **2.3.2.2. La destrucción de los sueños de la mujer**

Los directores masculinos de esa época presentan a mujeres que tienen un sueño y les cortan “las alas del ideal” con crueldad. Como dice Jiang Qinmin, el director de *My Sister's Dictionary*, “Voy a relatar el crecimiento, las experiencias y los esfuerzos míos y de la gente de mi generación.” Y también dice Wang Xiaoshuai, “Dedico esta película a mis padres y a traba-



jadores humildes como ellos.”<sup>1</sup> En los recuerdos de los hombres sobre la Revolución Cultural, la tragedia de la mujer es el centro de la narración, lo cual no consiste en acabar con su vida, sino en la destrucción de su juventud inocente y de su vida sencilla. Y de esta manera, la destrucción de la juventud femenina se convierte en el origen de la “catarsis”<sup>2</sup>.

En *My Sister's Dictionary* (Jiang Qinmin, 2005), a Niu Hongmei le cortan su larga trenza y le obligan a decir ante el público que tiene “amóríos”. En *Sueños de Shanghai* (Wang Xiaoshuai, 2005), la violación y el fusilamiento del chico sumerge a Qinghong en una pesadilla que no se va a borrar. En *Jasmine Women* (Hou Yong, 2004), en el momento en que Li ofrece su cuerpo de “virgen”, la gota de sangre en las sábanas es la señal del comienzo de la tragedia. En *Peacock* (Gu Changwei, 2005), los familiares le inyectan calmantes y dan de comer a Gao Weihong coaccionándola...

Desde un punto de vista sociológico, la intención de los directores es presentar la tragedia del país y de la sociedad mediante el destino de la mujer, porque cuanto más grave es la tragedia, más vehemente es la crítica social. Pero a pesar del camuflaje ingenioso de los directores, el cuerpo y el destino de la mujer se convierten en un objeto de disputa en su discurso cinematográfico.

“Las alas” son el deseo de la mujer de un espacio vital libre y el despertar de su autoconciencia. La mujer es bella por tener un sueño, pero desde la visión masculina, es culpable por ello. De hecho, esta configuración

---

<sup>1</sup> Wang Xiaoshuai y Li Ren, “La Rebelión Silencioso—Wang Xiaoshuai hablando de *Sueños de Shanghai*”, *El arte Cinematográfico*, Beijing, 2005, No.5.

<sup>2</sup> Catarsis es una palabra descrita en la definición de tragedia en la *Poética de Aristóteles* como purificación emocional, corporal, mental y espiritual. Mediante la experiencia de la compasión y el miedo, los espectadores de la tragedia experimentarían la purificación del alma de esas pasiones.

trágica coincide con la psicología del patriarcado: “La unanimidad del destino de todas las mujeres, es ‘fatalidad’ en realidad”, y “puede que esta fatalidad sea el resultado de la propia personalidad de la mujer.”<sup>1</sup> La explicación del director es la mejor prueba de que el destino de la mujer tiende a una regulación dominada por la visión patriarcal.

### 2.3.2.3. De la niña díscola a la mujer dócil

Hay un periodista que preguntó a Li Qiang, el guionista de *Peacock* (Gu Changwei, 2005), porque Gao Weihong no tenía un final feliz. Dijo Li Qiang: “No creo que no tenga un final feliz...creo que el real esplendor siempre acaba en mediocridad, o mejor dicho, se ha reconciliado con la vida.”<sup>2</sup> Pero ¿el final de verdad es una “reconciliación” con la vida? ¿Por qué parar de luchar y reconciliarse con la vida?

Después de ser violada por su “novio”, Qinghong no tiene con qué resistir a la voluntad de su padre. Después de volver a hablar con el paracaidista de Pekín que ha cambiado su vida, Gao Weihong llora por mucho tiempo, desesperadamente, por el dolor de insistir en realizar su sueño. Cuando la dignidad y la arrogancia femenina se ven completamente anuladas, “la cara de Niu Hongmei está más dura que la suela”, que es la caracterización de una mujer maltratada física y psicológicamente. Mo contraviene la voluntad de su madre para ir a vivir con Meng pero acaba siendo abandonada por él. Cuando deja el hotel patéticamente, se da la vuelta y se la ve despidiéndose definitivamente de su juventud.

---

<sup>1</sup> Chen Baoguang, “Entrevista con Hou Yong: *Jasmine Women*, atención sincera a la mujer”, *Arte Cinematográfico*, 2004. No. 5.

<sup>2</sup> Li Qiang, “*Peacock*: reconciliarse con el destino”, *Diario de las Noticias*, 27/febrero/2005.

Por lo tanto, más que decir que la mujer “se reconcilia” con la vida, se somete a la sociedad patriarcal después de recibir castigos y golpes en el camino para realizar sus sueños. Aquí, el sinónimo de “reconciliación” es “docilidad” y, por casualidad, este tipo de “reconciliación” suele aparecer en el cine de los directores masculinos.

En resumen, los directores masculinos de “la sexta generación” dicen que su cámara “no miente” y que su estilo refleja de manera realista la vida. Mientras desvirtúan la gran narración de la generación anterior, consciente o inconscientemente, proceden a una adaptación y a una recreación de la imagen de la mujer. Sobre todo en la representación del amor, son mucho más cautelosos en comparación con el estilo colorista de “la quinta generación”. Es posible que su visión y su aspiración estética tengan que ver con su posición marginada en el proceso de desarrollo social. Han hecho esfuerzos por reflejar su experiencia vital, el despertar de la conciencia femenina y la lucha contra el destino de la mujer a nivel histórico. También han discurrido sobre su supervivencia y su situación cultural. Pero desde su visión masculina, la mujer nunca ha estado en una posición igualitaria con el hombre y su existencia sirve siempre para destacar las vicisitudes históricas y la transición social desde el punto de vista del hombre.

### **Capítulo 3. “Sexual Personae” y placer visual en el cine contemporáneo**

Si nos fijamos en el cine reciente de temática femenina, notamos que la imagen de la mujer es, cada vez más conscientemente, empujada a un dilema donde se enfrenta con las grandes decisiones de la vida: consisten no sólo en la depresión o la liberación emocional, sino que también en la autenticidad o la falacia de su situación de supervivencia. En este dilema, podemos sentir la ansiedad interior de la mujer y ver la conciencia de su subjetividad en plena crisis. Parecen vivir con máscaras y ser un “sexo invisible” que se mete en situaciones de apuro.

#### **3.1. El placer de subvertir**

Desde el principio de la civilización, el ser humano sospecha de la mujer por naturaleza. Con el pretexto de la ciencia y la racionalidad, la cultura patriarcal define la naturaleza femenina como “insuficiente”, “deficiente” o “defectuosa” para confirmar su posición como el “otro” de la subjetividad del hombre.

Luego, a medida en que se desarrollaba la filosofía moderna, se generó mucha afinidad entre el feminismo y la deconstrucción, “porque ambos dudan de la modernidad, de la política moderna, de la arrogancia y de las

opiniones sospechosas de la filosofía moderna.”<sup>1</sup> La postura básica de anti-centrismo y antiesencialismo de la deconstrucción inspiró en gran medida al feminismo, y este último empezó desde allí a reflexionar profundamente y a subvertir valientemente su posición de “otro”.

El cine de temática femenina, como algo importante para poner este pensamiento en práctica, ha absorbido abundantes elementos de la filosofía deconstructivista: se esfuerza por subvertir la imagen falsificada, inexpressiva y vacía de la mujer en las películas hechas por hombres e intenta presentar un nuevo mundo en el que la mujer está dotada de subjetividad. Sin embargo, en la gran pantalla, las mujeres que consiguen salir de la “oposición binaria” entre los dos géneros, afrontan enseguida una desintegración de su subjetividad. Por un lado, se preocupan por ello, y por otro, se alegran como Julia Kristeva, la filósofa feminista francesa, quien preconiza mucho esta clase de “nueva mujer”. Cree que lo que hace esta imagen no es simplemente resistir al orden simbólico del patriarcado, sino que se esfuerza por hacer que su voz, su pensamiento y su comportamiento puedan intervenir en el orden simbólico. Camille Paglia<sup>2</sup> cree que esto es una inconstancia de género y lo llama “Sexual Personae”<sup>3</sup>.

Según Paglia, “Sexual Personae” se presenta principalmente como una doble personalidad dominada tanto por Dionisio (simboliza el capricho, el desenfreno y la decadencia), como por Apolo (representa un espíritu racional que es noble y sólido), y existe continuamente en la historia de la cultura humana. Luchan por “moverse libremente” entre el territorio paterno y el materno hasta que se rompa la estructura de la “oposición binaria” entre

---

<sup>1</sup> Zhu Liyuan, *El Paisaje Post-moderno*, Editorial de la Universidad Fudan, 2000. P.4.

<sup>2</sup> Véase nota al pie 1, P.29.

<sup>3</sup> Camille Paglia, *Sexual Personae: Art and Decadence from Nefertiti to Emily Dickinson*, Yale University Press, New Haven, 2001, P.15.

géneros, con una compatibilidad entre “lo femenino” y “lo masculino”.<sup>1</sup> Pero en realidad, “Sexual Personae” es una de las caracterizaciones de la desintegración de la subjetividad.

En el cine chino reciente de temática femenina podemos descubrir un grupo de mujeres que son “Sexual Personae” y disfrutan del placer que le trae el “juego” de subvertir la cultura androcéntrica.

Este placer primero proviene de la firmeza y la indiferencia de la mujer como Apolo: cuando Meimei en *Suzhou River* (Lou Ye, 2000) desaparece decididamente de la cámara del narrador (el fotógrafo), y cuando Mudan salta sonriendo desde el puente, aparte de su persistencia en el amor, se puede sentir una determinación sin precedentes en la mujer. En comparación, los interminables recuerdos expiatorios y la espera vana de Mada nos enseñan lo vacío y confuso que está el hombre. En *Green Tea* (Zhang Yuan, 2003), la historia de Wu Fang y Langlang es muy parecida a la de Meimei y Mudan, sólo que el desenlace de la primera parece más romántico y optimista. Tanto el “contar” de Wu Fang como el “escuchar” de Langlang en las citas amorosas, son una intromisión legítima de la mujer en el mundo interior del hombre y, por tanto, cualquier hombre muestra lo que realmente es después de que ella se quite su máscara. En *Baobei in love* (Li Shaohong, 2004), Baobei, la protagonista quiere el amor verdadero de los hombres para liberarse de un trauma infantil. Pero no espera que su pasión, su juventud y su bondad salven a unos hombres deficientes. En *Zhou Yu's Train* (Sun Zhou, 2002), Zhou Yu es una mujer firme y persistente. Sin embargo, su fuerte carácter queda anulado por en los versos de Chen Qing. Este poeta elige escaparse después de estimular el deseo de la mujer, lo que confirma

---

<sup>1</sup> Wang Hongwei, “Sobre el ‘otro’ y la filosofía del ‘otro’”, *Ciencias Sociales De Jiangxi*, Nanchang, 2004, No.4. P.44.

la cobardía del hombre y la fragilidad de su promesa. En *El Show de la Vida* (Huo Jianqi, 2003), Lai Shuangyang hace todo lo que puede para que se recupere su familia venida a menos. Pero cuanto más capacidad tiene, más se ve lo incapaces y lo egoístas que son su padre y su hermano. En cuanto a Xin Xia en *Purple Butterfly* (Lou Ye, 2002), su carisma, que procede de su frialdad, su soledad y su glamour, contrasta con lo cobarde y lo miserable que es el hombre.

El placer también viene del capricho, del desenfreno y de su decadencia como Dionisio. Es una energía primitiva desatada de manera variable e imprevisible. La enamorada Mudan y la sensual Meimei añaden a la leyenda de la sirena un matiz de vigor y seducción. Langlang por la noche deja el aspecto aburrido de Wu Fang y se vuelve tan atractiva que tiene a todos los hombres a sus pies. Baobei se entrega a “juegos” con los hombres y se estimula con actos sexuales para experimentar el impulso del amor. En el almacén abandonado de libros, la pasión de Zhou Yu crece y su cuerpo también se pone “blando” “como el celadón extático” (verso de Chen Qing, el poeta) en las manos de Chen Qing. En la noche lluviosa, Lai Shuangyang se entrega a sí misma con toda su ternura femenina al abrazo poderoso del hombre; Xin Xia también muestra continuamente su fatal atracción sexual cuando desempeña múltiples papeles en una red de relaciones...

Estas “Sexual Personae” penetran impávidamente en el mundo masculino por su carácter duro y a la vez decadente. Realizan una deconstrucción despiadada y una subversión atrevida. Quizás “Sexual Personae” sea la mejor explicación de su subjetividad desintegrada e inconstante: la teoría “Sexual Personae” comprueba el hecho de que la realidad y el código no se corresponden, lo cual es un intento que hace la mujer para resolver su pro-

blema de subjetividad dentro del sistema de símbolos en el que se encuentra.<sup>1</sup>

### 3.2. La salvación difícil

En el proceso de subversión de la cultura patriarcal, el primer objetivo del cine femenino suele ser el “placer visual”, porque es en este “placer visual” donde la búsqueda de subjetividad de la mujer falla una vez y otra. El “placer visual” complace al hombre mediante dos mecanismos psicológicos.

El primero es “identificar”, es decir, el sujeto (el hombre) “identifica”, por instinto, al objeto (la mujer). Como las películas femeninas de la corriente principal de los años 80, la cuestión del sexo femenino suele venir acompañada con la cuestión nacional y, como consecuencia, la subjetividad de la mujer sólo puede existir diluida en el discurso estatal. Por ejemplo las protagonistas de *Sha Ou (The Drive to Win)* (Zhang Nuanxin, 1981) y *Sacrificio de la Juventud* (Zhuang Nuanxin, 1985), están lastradas por demasiadas reflexiones sobre el futuro del Estado y de la nación. El tono “espeso” de reflexión histórica daña en cierta medida la integridad y la claridad de la auto-conciencia de la mujer porque lo que estas imágenes expresan, es más bien una actitud común de la época: firmeza en los dolores y optimismo en la melancolía. A través de estas imágenes de mujeres tan perseverantes como los hombres, el espectador varón se “identifica” con su propia identidad y siente auto-satisfacción y placer.

---

<sup>1</sup> Elizabeth Wright, *Lacan and Postfeminism*, Traducido por Wang Wenhua, Editorial de la Universidad de Beijing, 2005, P.95.



Lo segundo mecanismo es el “voyeurismo”, que se encubre en el instinto sexual y depende de la distancia entre el sujeto y el objeto. En los años 90, la representación de la mujer “desenfrenada” abunda en la creación cinematográfica, convirtiendo la experiencia femenina, que siempre ha sido ignorada antes, en un espectáculo llamativo en la gran pantalla. En *Ju Dou* (Zhang Yimou, 1990), *La Linterna Roja* (Zhang Yimou, 1991), *Paiting Soul* (Huang Shuqin, 1993), *Blush* (Li Shaohong 1994) y *Feng Yue* (Chen Kaige, 1996), los cineastas ponen de relieve la naturaleza emocional de la mujer y su experiencia del deseo, e intentan subvertir la imagen irreal del modelo clásico del cine. No obstante, la rectificación es excesiva y, al destacar el cuerpo y el deseo de la mujer y añadir a su personalidad un matiz de depresión, las utilizan como un producto comercial para satisfacer el deseo de “voyeurismo” del hombre. Tanto el “placer visual” como el “voyeurismo” se realizan a costa de la pérdida de la auto-conciencia y la subjetividad de la mujer. Por lo tanto, salvar a la mujer de su posición de “ser mirada” y estructurar el “placer visual” de la mujer espectadora es la primera misión del método deconstructivo del feminismo.

El cine negro ofrece justamente un espacio para realizar este deseo. Aunque no es ningún género nuevo, el cine negro llama la atención de los cineastas chinos últimamente porque en este género suele haber una clase de personajes llamada “femme fatale”. A pesar de que la mayor parte de películas de este género desarrolla su trama en torno al hombre, la mujer desempeña un papel activo porque la “femme fatale” está dotada de un poder especial que causa temor en el hombre: es el miedo a su descontrol por el deseo y a perder su subjetividad y su voluntad. Casi todas las “femme fatale” son “Sexual Personae” sexy y despiadadas a la vez. Para cumplir algún objetivo escondido, suelen seducir y utilizar al hombre y dejarle en

peligro. Aunque al final desembocan en un impasse por su deseo maligno, su aparición, en cierta medida, salva a la mujer de la posición subordinada.

En el cine reciente, las “Sexual Personae” tienen características de “femme fatale”. Por ejemplo, *Jade Goddess of Mercy* (Xu Anhua, 2004) y *Purple Butterfly* (Lou Ye, 2002). An Xin en *Jade Goddess of Mercy* y Xin Xia en *Purple Butterfly* (Lou Ye, 2002), tienen ambas una identidad especial: una es policía antidrogas que está trabajando en un caso grave, y la otra una revolucionaria clandestina que tiene la gran misión de asesinar a los jefes de los invasores japoneses. Luego, ambas tienen vidas complicadas. An Xin es enviada a un pueblo apartado en malas condiciones después de graduarse. Allí ocurre su relación extramarital con Mao Jie. Pero a medida que se desarrolla el caso y se realizan las misiones, se da cuenta de que el capó de la droga que están buscando es el propio Mao Jie. Después de una serie de conflictos emocionales, al final dispara a Mao Jie. Y ella también paga un precio carísimo: sus familiares mueren también por la venganza de Mao Jie. Xin Xia en *Purple Butterfly*, era una chica muy inocente hasta que ve a su hermano mayor morir bajo las bombas del ejército japonés. Animada por un deseo de venganza, participa en una organización asesina clandestina. Sin embargo, descubre después de años que el oficial que tiene que matar es su vieja pareja japonesa; además, un joven chino inocente también está involucrado en el asesinato... Por supuesto, la tensión narrativa proviene de los cambios sentimentales complicados y misteriosos de las protagonistas. Este magnetismo irresistible hace que varios hombres giren en torno a ellas de forma obsesiva hasta que llegue el desastre final. Después de fluctuar entre identidades de amantes, asesinas y compañeras, ellas tampoco tienen un final aliviador: An Xin desaparece sola en la zona tibetana y Xin Xia tiene que huir precipitadamente con el jefe de la organización clandestina.

Estas “femme fatale” con carácter de “Sexual Personae” les da la oportunidad a las espectadoras de disfrutar del placer de esta identidad adoptando una postura activa. Como se explica Paglia en *Sexual Personae*:

*“La ‘femme fatale’ puede aparecer como madre medusiana o como una frígida ninfa, enmascarándose en la brillante luminosidad del alto glamour apolíneo. Su distante inalcanzabilidad atrae, fascina y destruye. No es una neurótica, sino una psicópata.”*<sup>1</sup>

El placer de subvertir es efímero y la auto-salvación es difícil. Aparte de ser una estrategia cultural de la mujer para deconstruir y subvertir la cultura androcéntrica, es la traducción de que la mujer se hunde en una situación caótica respecto a su auto-conciencia y a su subjetividad, porque “usualmente, la inarmonía dentro del sujeto se manifiesta en forma de un disfraz o una máscara”.<sup>2</sup> El hecho de que el cine reciente de temática femenina no haya tenido mucho éxito en la construcción de la conciencia femenina se atribuye en gran medida a la mala aplicación de la deconstrucción. Citando las estrategias de anticentrismo y antiesencialismo de la deconstrucción, el feminismo creía de forma optimista que todo el problema que afronta se resuelve con facilidad. Sin embargo, la paradoja de la deconstrucción no tarda mucho en dejar aparecer una brecha entre ésta y el feminismo, porque la deconstrucción está destinada a deconstruir todo, menos a sí misma. y por consiguiente, se excluye a sí misma. Si el cine sigue a ciegas la estrategia de la deconstrucción subrayando con toda su fuerza la diferencia entre géneros, además de no favorecer la estructura de la subjetividad femenina, se arrincona a sí mismo en un aislamiento donde se estructura un nue-

---

<sup>1</sup> Camille Paglia, *Sexual Personae: Art and Decadence from Nefertiti to Emily Dickinson*, Yale University Press, New Haven, 2001, P.15.

<sup>2</sup> Zhang Hongjun, *Cine y Nuevos Métodos*, Editorial de radio y televisión de China, Beijing, 1992, P. 77.

vo modelo de “oposición binaria” basado en discurso hegemónico femenino.

Por lo tanto, a la vez que disfruta del placer efímero que traen la deconstrucción y la subversión, la mujer cae inevitablemente en la falta de subjetividad. Sólo basándose en un concepto dialéctico de la subjetividad femenina, en el que se rechaza el modelo de “oposición binaria”, el “sujeto absoluto” y el “objeto absoluto”, el cine feminista de China tiene la posibilidad de desarrollarse en el nuevo contexto histórico, para que la mujer se haga “visible” como un género en la gran pantalla. Aunque esto será sin duda una superación ardua.



## **Conclusión**



## La representación de la mujer

Simone Beauvior cree que no se nace mujer: llega una a serlo. Esta frase se explica especialmente bien si la usamos para observar la sociedad tradicional china. Durante toda la historia, la influencia del sistema patriarcal es trascendental, pues la mujer, como el segundo sexo, siempre ha estado apartada del centro político y cultural. Históricamente, mientras Él decide y habla con un discurso absoluto en el escenario público, Ella está ausente, o como mucho, sirve como adorno. Socialmente, la familia también es androcéntrica y ella no es más que una máquina de procreación. Aún cuando se muere el marido, sigue sin el discurso porque tiene que “obedecer al hijo”.

Desde que fue escrito *Clásico de Poesía*<sup>1</sup>, el concepto de “estética ética” se impuso, lo que explica perfectamente esta frase tan famosa: “Esa señorita virtuosa y bonita, es siempre el sueño del caballero.”<sup>2</sup> Después, con el pensamiento confuciano sobre la regla estética social de “la moralidad por encima de la belleza”, se ha formado el criterio social de la belleza femenina: una mujer puede ser ordinaria en la apariencia, pero nunca se le permite contravenir “las tres obediencias y las cuatro virtudes”<sup>3</sup>. En la cultura china, se ha venido construyendo un sistema antinatural de estética acerca de la mujer, que implica una idea moral con un peso enorme en la sociabilidad y es la característica más manifiesta de la conciencia femenina china. El punto

---

<sup>1</sup> Véase nota al pie 2, P.50.

<sup>2</sup> 窈窕淑女，君子好逑。Anónimo, “Guofeng· Zhounan· Guanju”, *Clásico de Poesía*, Época pre-qin (antes del 221 a.C.).

<sup>3</sup> Véase “tres obediencias y cuatro virtudes” en P. 48-49.



de partida del confucianismo es la unificación de la belleza y la bondad, por lo cual, la cultura tradicional china siempre enlaza la belleza con el espíritu noble y la cualidad ética, en otras palabras, conecta las formas emocionales (las artes) con el código moral (la moralidad).

Esto influye trascendentalmente en la creación de la Estética femenina en el cine chino, pero obviamente, por mucho que preconice la ética de la mujer, no puede ofrecer una representación correcta de la belleza femenina en la gran pantalla, porque no es otra cosa que la exigencia de la sociedad patriarcal. Con la influencia de la cultura tradicional, se genera en la gente una mentalidad fija centrada en esta idea de Estética, incluso la propia mujer también rectifica su conducta según las normas de la sociedad patriarcal. Durante toda la historia china, a muchas mujeres que consiguen la independencia económica y personal les importa todavía el juicio por parte del orden patriarcal. En consecuencia, el cine considera la “ética tradicional” como la “belleza femenina” y crea una imagen de la mujer con esta aspiración porque no sólo corresponde al criterio estético del hombre, sino que también consigue el asentimiento de las espectadoras femeninas.

Hace más de 100 años que el arte cinematográfico fue introducido en China. El cine primitivo era mudo y hasta los años 20, la imagen de la mujer era sólo un atrezzo de la creación cinematográfica, tenía una personalidad ambigua y carecía de la auto-conciencia. Las imágenes moldeadas durante los años 30-40 giran en torno a madres y esposas tradicionales, mujeres modernas forasteras, cortesanas sumergidas en una vida lujosa e intelectuales entre la modernidad y la tradición. Aunque ofrecen bastante diversidad, les faltaba el valor civilizador para formar un prototipo. A pesar de la existencia de imágenes “rebeldes” de mujeres que dejan la familia feudal en busca de

una nueva vida con una cierta independencia y autonomía, la sociedad todavía se encuentra en la duda de “¿qué le pasará a Nora<sup>1</sup> después de que se vaya de casa?” y su rebelión significa más bien una tragedia que una clara conciencia femenina.

Al llegar a la época contemporánea, con el desarrollo de la conciencia femenina en estado embrionario, el cine, como “Aparato Ideológico del Estado”, estuvo equivocado durante mucho tiempo sobre lo que es la igualdad de género, ya que sólo consiguió eliminar la diferencia entre géneros masculinizando a la mujer. Fueron moldeadas muchas imágenes de heroínas masculinizadas de estilo “Mulan” y se convirtieron en el reflejo más importante de la mujer en la ideología dominante de aquél entonces.

La desaparición de la mirada de deseo en la narración cinematográfica conduce a que las imágenes de los personajes en la pantalla se muestren en un estado asexuado. Se ha sustituido la diferencia y la oposición entre los dos géneros por la disimilitud de clase y la oposición política. Los hombres y las mujeres de la misma clase, como son los “hijos” del mismo “padre no físico” —el Partido— son como hermanos entrañables y castos. Existen para un discurso narrativo hegemónico y es justamente esta imagen la que borra la diferencia entre géneros y produce una supresión del deseo. Estas imágenes y las narraciones asexuadas provocan juntas una negación y una represión del deseo personal y de la individualidad. En esta narración clásica revolucionaria, el deseo personal de cualquier persona era tan ignominioso que podía perjudicar la lealtad a la Revolución.

Sin duda, el cine de ese período histórico, que se presenta con este modo narrativo homogéneo, se corresponde con la demanda política. La

---

<sup>1</sup> Protagonista de *Casa de Muñecas*, una obra dramática de Henrik Ibsen de 1879, considerada por muchos críticos como la primera verdadera obra teatral feminista.

Revolución que dirigió el Partido Comunista en China se basa en el marxismo-leninismo, por lo que necesitaba constituir un discurso revolucionario que no encajara con el discurso tradicional. En una sociedad feudal de dos mil años, concepciones modernas como “proletariado”, “lucha de clase”, “comunismo” eran bastantes ajenas a la historia nativa y a la vida real. Para que las masas las comprendieran, las aceptaran y luego las interiorizaran, un método eficaz que había sido comprobado por El Reino Celestial de la Gran Paz<sup>1</sup>, era introducirlas reutilizando las formas de la cultura tradicional.

En la transición social, la gente tiende a revisar la historia tradicional en busca de recursos para dar explicaciones a las novedades conceptuales. En los comienzos de la “nueva China”, según la necesidad política, el cine expropiaba y reformaba narrativas femeninas tradicionales a fin de estructurar fábulas femeninas revolucionarias reemplazando la ideología tradicional por el lenguaje revolucionario moderno, con el fin de ilustrar al público promoviendo la pertenencia del individuo a la clase y la obediencia del mismo al Partido.

Por lo tanto, a medida que se desarrollaba el discurso clásico revolucionario, la mujer se convertía en un símbolo político y social del que no se sabía el sexo. En aquellos tiempos, no era más que un miembro de la colectividad, como una mujer disfrazada de hombre, “un héroe” femenino cuyo desarrollo individual se fundía en la colectividad (*Canción de la Juventud*, Chen Huaikai, Cui Wei, 1959; *El Destacamento Rojo de Mujeres*, Xie Jin 1960). Eran “chicas de hierro” con los brazos, las piernas y los hombros “de

---

<sup>1</sup> El Reino Celestial de la Gran Paz, fue un estado oposicional en China desde 1851 hasta 1864, establecido por Hong Xiuquan, líder de la Rebelión Taiping (1850-64). Para que la gente entendiera la doctrina cristiana, Hong Xiuquan la convirtió en un lenguaje coloquial aceptable.

hierro”<sup>1</sup> y eran también miembros del Partido que “indica la dirección en lo alto de la cuesta en ropa roja”. Detrás del cuerpo liberado, se oculta una represión y una dominación política poderosa.

Al mismo tiempo, el prototipo clásico que se ha utilizado durante todo este tiempo es la madre. En el sistema específico de codificación y de retórica política del cine contemporáneo chino, la madre, como una imagen sobre-determinante, devino la representante del “público”, un significante nucleario de la ideológica dominante. Es la encarnación de virtudes tradicionales como la diligencia, el valor o la tolerancia. Entonces, la tolerancia silenciosa y el sacrificio voluntario de los que se carga la imagen de la madre resultan ser el único estándar latente para la mujer que logra una narración positiva. De hecho, la imagen de la madre ha funcionado como un puente que conecta los relatos sobre la mujer de las dos etapas históricas de china (1949-1976 y 1976-actualidad).

A partir de la Reforma Económica China (1978)<sup>2</sup>, empieza la llamada “nueva época” del cine chino. En el comienzo de esta época se realizó la transición narrativa e ideológica dando un paso hacia atrás, es decir, la imagen de las mujeres pasa del “soldado” a la madre. La vuelta de la imagen de las mujeres a su “órbita” ayudó al cine de la corriente dominante en el proceso de “aclarar las confusiones y volver a poner todo en orden”, que requería la ideología dominante. En este período, la imagen de la mujer/madre en la narración cinematográfica sigue estando sobrecargada o siendo sobre-determinante: asume a la vez múltiples codificaciones, tales como la acusación histórica (*Mamá, mamá*, novela de Bai Hua), el consuelo imaginario

---

<sup>1</sup> Término en la Revolución cultural.

<sup>2</sup> Reforma política en china en el 1978 con el fin de estabilizar las situaciones caóticas en el país y corregir los errores de la Gran Revolución Cultural.

(Feng Qinglan en *La Leyenda de la Montaña Tianyunshan*, Xie Jin, 1979; La señora y Niuniu en *La Flor Azul*, Shui Hua, 1979; Li Xiuzhi en *El Pastor*, Xie Jin, 1981), el arrepentimiento gravoso (Song Wei en *La Leyenda de la Montaña Tianyunshan*), la víctima y el sacrificio de la historia (Hu Yuyin en *El Pueblo de Lotus*, Xie Jin, 1987), etc. Las mujeres en la gran pantalla sufrían todos los saqueos, juicios y sobrecargas para que el hombre/la historia lograra la salvación y el indulto. Y ellas, de nuevo, vuelven a ser un “significante imaginario” en el sentido de la codificación clásica y tradicional: el significado de este significante lo definen los varones. Y además, la mujer todavía no se ofrecía a la mirada de deseo de los hombres en aquel entonces.

A medida que se fomentaba la economía de mercado y la posición económica de la mujer, el deseo y la demanda de la mujer consigue expresarse. Hay dos tipologías de imágenes de la mujer que nos llaman la atención:

Primero, la amante de las masas. Después de mediados de los 80, saltaron a la fama los directores de “la quinta generación”. Comparados con los cineastas del pasado, les importa más el valor del deseo y del cuerpo en la narración. Con el beneplácito del público, desahogan su deseo en la gran pantalla (*Sorgo Rojo*, Zhang Yimou, 1987; *Ju Dou*, Zhang Yimou, 1990; *La Linterna Roja*, Zhang Yimou, 1991; *Mujer· Taxi· Mujer*, Wang Junzheng, 1990; *Las Mujeres del Lago de las Almas Perfumadas*, Xie Fei, 1992; *Ermo*, Zhou Xiaowen, 1994). Sus películas presentan sin tapujos la necesidad instintiva de la mujer, que estaba reprimida. Es verdad que hacen una crítica radical del sistema tradicional, pero esta crítica se desarrolla utilizando el cuerpo femenino. Y para los espectadores, las mujeres en la gran pantalla no sólo son amantes de los papeles masculinos, sino también amantes suyas. Aparte de situarse fuera de la realidad, la narración de estos direc-

tores se desarrolla de acuerdo con la visión masculina, en la que la mujer apenas participa. Por lo tanto, no pueden representar la situación existencial de la mujer, aunque realmente dieron un paso adelante en comparación con el cine del pasado.

Segundo, la mujer independiente. A finales de los años 80, apareció una obsesión por ir a trabajar a otros lugares y otros países. Muchas mujeres, alentadas, salen de casa a buscar su integración en la sociedad y realizar su objetivo profesional conforme a su propio valor. Entre otras cosas, las dos películas más representativas son *Sha Ou* (Zhang Nuanxin, 1981) y *Hombre, Fantasma y Amor* (Huang Shuqin, 1987). Sobre la aparición de la mujer independiente, opina Dai Jinhua, crítica feminista:

*“En la industria cinematográfica, la aparición del estilo femenino es una huella que deja el avance histórico porque es un paso importante en el proceso de la emergencia de la ‘mujer invisible’. Una cosa interesante es que la mayoría de las obras hechas por mujeres suele compartir la misma visión socio-cultural que los directores masculinos, pero lo traslada a la visión femenina proyectando su propia experiencia vital.”<sup>1</sup>*

A partir de finales del Siglo XX, la influencia poderosa del consumismo se impone cada día más. Si al principio de la “nueva época”, las imágenes de la mujer configuradas por los cineastas todavía eran reconocibles por su sentido histórico y social, desde finales de los años 90, reflejan una visión determinada por el consumismo. No importa qué personalidad tienen y a qué clase pertenecen, involucradas en la economía de mercado, su representación está, en cierto modo, estandarizada. Y si “la quinta genera-

---

<sup>1</sup> Dai Jinhua, *Paisajes en la Niebla—la Cultura del Cine Chino 1978-1998*, Editorial de la Universidad de Beijing, 2000, P.24.

ción” hacía una reflexión a nivel histórico, artístico y cultural a la hora de expresar el deseo, en la era del consumo, todo esto se pierde.

En el contexto de la economía de mercado en los años 90, lo que tenían enfrente los directores era un grupo consumidor “anti-noble” y “anti-racional” que sustituía las aspiraciones espirituales por la satisfacción del deseo físico. El placer se convirtió en el principio de su supervivencia, y su deseo fue considerado un instinto vital y consiguió expresarse completamente. Como consecuencia, la mujer empezó a transformarse en un espectáculo comercial en la gran pantalla, que mostró todo tipo de manifestaciones físicas con claras connotaciones provocativas. En esta representación de la mujer que implica una supremacía masculina, el cuerpo femenino es el mejor espectáculo para llamar la atención de los espectadores, incluso en algunas películas serias y de pensamiento crítico. Por ejemplo la escena en que tatúan a Chuchu en *Red Cherry* (Ye Daying, 1995) está destinada a revelar el terror y el crimen engendrados por la guerra, pero mientras se filma, el cuerpo femenino ocupa todo el plano y es el foco de la atención en ese momento. Así, la contemplación del cuerpo femenino nos aparta de la crítica de la guerra. En otras películas bastante conocidas del siglo XXI, las partes sensuales del cuerpo femenino están filmadas desde distintos ángulos para satisfacer la mirada masculina (*Un Suspiro*, Feng Xiaogang, 2000; *If You Are the One*, Feng Xiaogang, 2008; *The Flowers of War*, Zhang Yimou, 2011). Bajo el control del discurso patriarcal y comercial, la imagen de la mujer va siendo cada vez más borrosa, sobre todo en las películas comerciales, donde ya casi no se puede hallar ninguna aspiración artística. Pero por otra parte, dejando de lado los factores consumistas, hay algunas directoras femeninas que hicieron intentos dignos de aplauso como Li Yu, Xu Jinglei, Ma Liwen, etc.. Aunque muchas veces, el resultado no respondía a la intención y sus obras se presentaban con una tendencia al “androcentrismo feme-

nino” (*Go La La Go*, Xu Jinglei, 2010) o deconstrucción a ciegas (*Jade Goddess of Mercy*, Xu Anhua, 2004; *Purple Butterfly*, Lou Ye, 2002; *Suzhou River*, Lou Ye, 2000; *Green Tea*, Zhang Yuan, 2003; *Baobei in love*, Li Shaohong, 2004; *Zhou Yu’s Train*, Sun Zhou, 2002; *El Show de la Vida*, Huo Jianqi, 2003).

En resumen, durante la investigación de la representación de la mujer en el cine chino durante más de 100 años, se ve que su imagen ha experimentado vicisitudes desde el silencio hasta la masculinización; luego se produjo una vuelta a la tradición y al final se ha unido con el consumismo. Toda esta evolución tiene una serie de características:

1. Dependiendo de la generación, la representación de la mujer se presenta con características específicas. Esto tiene que ver con la evolución de cada generación y, además, con el género de los directores, porque entre los directores y las directoras se observa una diferencia notable.

2. En la “nueva época”, no sólo muchas directoras atienden a las experiencias vitales de la mujer tomándola como la “protagonista” de la narración, sino que también algunos directores masculinos empiezan a explorar la posibilidad de una más variada representación de la imagen de la mujer.

3. En cuanto al contexto, el del campo y el histórico son los más frecuentes en comparación con el urbano y el contemporáneo. Puede que la imagen de mujer rural sea más favorable para reflejar el despertar y el crecimiento de la mujer y tenga una mayor función narrativa, pero también tiene la desventaja de ser muy diferente de la vida real.



## **La construcción de la conciencia femenina**

En el discurso de la ideología dominante, la liberación de la mujer china está escrita en “pretérito perfecto”. Todo el sufrimiento, la lucha de las mujeres y todas las reflexiones sobre la conciencia femeninas pertenecen al pasado, como un recuerdo específico de la “China vieja” (de antes de la fundación nacional). Es verdad que la fundación de la “nueva China” desde el 1949 hizo posible que las mujeres tuvieran igualdad de derechos con los hombres en la participación política, en el empleo, la educación y el salario entre otras cosas: las mujeres chinas de repente obtuvieron el resultado equivalente a lo que lograron las mujeres occidentales tras muchos duros esfuerzos.

Cuando vitoreaban al Estado por los esfuerzos que hizo para su emancipación, no se daban cuenta de que en el momento en que se incorporaban al proceso histórico de la “nueva China” como “mujeres liberadas”, se empezaban a desvanecer como género. Aunque parece que las mujeres no vuelven a estar encadenadas por los códigos morales del patriarcado, las mismas reglas patriarcales se convierten en las únicas y absolutas normas. El reflejo de esto en la realidad es que por un lado, el movimiento sin precedentes de la emancipación de la mujer llevó a la liberación ideológica de las mujeres. Por otro lado, la mayoría de las mujeres desconoce todavía su identidad sexual. Si los derechos que tienen las mujeres occidentales ahora son el resultado de una lucha dura y larga por conseguirlos, los derechos de las mujeres chinas les han sido concedidos de oficio. Lo cual explica su escasez de conciencia grupal y de género y su dificultad para reaccionar y resistir al discurso patriarcal en los medios de comunicación masivos. Esto condujo a

que a partir de ahí, las mujeres chinas tuvieran que esforzarse a largo plazo por el despertar y el despliegue de la conciencia subjetiva.

Después de investigar la representación de la mujer en el cine chino, podemos deducir que su evolución responde al gradual despertar de la conciencia femenina. Es decir, entre las dos, hay una relación positiva: cuanto más profunda es la conciencia femenina, más rica la representación. Como otra forma de arte, la literatura femenina china ofrece un análisis y una discusión bastantes profundos comparados con la representación cinematográfica. Esto se atribuye a la creación individual de bajo coste de la literatura cuando la creación cinematográfica es un proceso colectivo y necesita la colaboración de mucha gente, por lo cual, se tienen que hacer muchos acomodamientos en aspectos como la selección del tema, la forma de expresar, etc.

Después de décadas de esfuerzos, la representación del cine reciente, aunque ha heredado muchos factores históricos por haber crecido en el mismo sustrato ideológico, ha añadido también nuevos valores y elementos. Empieza a profundizar en la subjetividad de la mujer y hablar de independencia y amor propio. Y la mujer también se da cuenta de su propio valor y éxito intentando disipar la influencia ideológica patriarcal o librarse de ella.

Por una parte, en algunas obras de directoras de la “nueva época”, la narradora del sujeto femenino (el punto de vista) nos muestra un mundo femenino reflejado a través de los ojos de la mujer. Esto hace que veamos directamente reflejados su dignidad, sus sentimientos y sus aspiraciones. En esta narración, no vemos el “espectáculo erótico”, sino el despertar de su conciencia en plena juventud (*Sacrificio de la Juventud*, Zhang Nuanxin, 1985), la nostalgia y el remordimiento por el amor entre familiares (*Gone Is the One Who Held Me Dearest in the World*, Ma Liwen, 2002; *Mi Padre y*

yo, Xu Jinglei, 2003), los dolores provocados por experiencias vitales propias de la mujer (*Hong Yan*, Li Yu, 2005; *Fish and Elephant*, Li Yu, 2001) o la presión y el daño que sufre una mujer profesionalmente exitosa durante su proceso de desarrollo. Como espectador masculino, le invitan a reflexionar sobre su comportamiento y su actitud con la mujer; como espectadora femenina, le alientan a pretender a la conciencia autónoma y al espíritu resistente. En cierto sentido, esta contemplación desde el punto de vista femenino es fundamental para construir un orden social de igualdad, armonía y estabilidad.

Por la otra parte, la “alianza” entre el consumismo y el discurso patriarcal, la producción y la distribución de la industria cinematográfica china a partir de los años 90 refleja en gran medida un sacrificio de la subjetividad femenina. Debemos ver que la ausencia del discurso femenino en el cine chino durante más de 100 años es el resultado, por un lado, de la existencia y la continuación de la ideología patriarcal y androcéntrica y, por otro lado, del silencio y del sometimiento colectivo de la mujer. Es un hecho que la mujer está marginada, pero al mismo tiempo, parece que acepta activamente este estado. Entonces, aunque la representación audiovisual aparatosa de la mujer a partir de los 90 abandonó el estereotipo de la mujer revolucionaria por mucho tiempo, se hunde en otra situación preocupante: el hombre le requiere que “regrese a casa” para que todo el territorio vuelva a ser su espacio donde viajar libremente (*Miss Office*, Bao Zhifang, 1994).

En fin, para impedir que la mujer “retroceda” en el escenario y que regrese otra vez a la cultura androcéntrica para ser sacrificada en pro de la reconstrucción del orden y de la Reforma Económica, tenemos que esforzarnos por constituir un lenguaje cinematográfico que favorezca su interés y promueva la comunicación entre géneros, cuidando aspectos como el deseo femenino, la diferencia de género y la conciencia subjetiva. Así, la mujer

podría lograr romper el cerco patriarcal, cambiar su postura silenciosa y presentar sus experiencias vitales reales con voz propia.



## Lista de Películas (en orden cronológico)

- Din Jun Shan* (Ren Jinfeng, 1905)
- Morir por el Matrimonio* (Zhang Shichuan, Zheng Zhengqiu, 1913)
- El Huérfano que Salva a Su Abuelo* (Zheng Zhengqiu, 1923)
- La Conciencia Final* (Zhang Shichuan, 1924)
- El Alma de Yuli* (Zhang Shichuan, Zheng Zhengqiu, 1924)
- La Esposa Abandonada* (Hou Yao, 1924)
- La Felicidad de la Madre* (Shi Dongshan, 1926)
- Madre* (Vsevolod Pudovkin, 1926)
- La Profesión de la Señora Wei* (Zhang Shichuan, 1927)
- Sueño junto al Lago* (Bu Wancang, 1927)
- Penitencia* (Zhang Shichuan, 1929)
- Un Huevo Rojo* (Cheng Bugao, 1930)
- Madre de Un Burdel* (Cheng Bugao, Zheng Zhengqiu, 1930)
- La Cantarina Peonía Roja* (Zhang Shichuan, 1931)
- El Amor y el Deber* (Bu Wancang, 1931)
- La Chica Melocotón* (Bu Wancang, 1931)
- La Primera en el Sur* (Cai Chusheng, 1932)
- La Rosa Salvaje* (Sun Yu, 1932)
- Porvenir* (Zhang Shichuan, Cheng Bugao, 1933)
- Mercado de Cosméticas* (Zhang Shichuan, 1933)
- Jugueteros* (Sun Yu, 1933)
- Diosa* (Wu Yonggang, 1934)
- Chapáyev* (Georgi Vasilyev y Sergei Vasilyev, 1934)

- Nueva Mujer* (Cai Chusheng, 1935)
- Hijos e Hijas en Tiempo de Tormenta* (Xu Xingzhi, 1935)
- Derechos de La Mujer* (Zhang Shichuan, 1936)
- Mulan Se Une Al Ejército* (Bu Wancang, 1938)
- El Rio Corre Hacia el Este* (Cai Chusheng y Zheng Junli, 1947)
- Viva el Ama de Casa* (Sang Hu, 1947)
- El Amor Incambiable* (Sang Hu, 1947)
- La Miserable Edad Mediana* (Sang Hu, 1949)
- Madre* (Shi Hui, 1949)
- La Hija de China* (Ling Zifeng, 1949)
- Puente* (Wang Bin, 1949)
- La Palma Gigante del Pueblo* (Chen Liting, 1950)
- El problema del Pensamiento* (Ye Ming, Huang Zuolin, 1950)
- Zhao Yiman* (Sha Meng, 1950)
- Defender la Patria y el Hogar* (Yan Gong, 1950)
- Soldados de Acero* (Cheng Yin, 1950)
- Campo de Concentración de Shangrao* (Sha Meng, 1950)
- Nueva Biografía de Héroes y Heroínas Heroicos* (Shi Dongshan, Lüban, 1951)
- La Chica de Pelo Blanco* (Shui Hua, Wang Bin, 1951)
- Entre Mi Mujer y Yo* (Zheng Junli, 1951)
- La Bandera Roja en el Altozano* (Zhang Junxiang, 1951)
- Reencuentro Triunfal* (Tang Xiaodan, 1951)
- Luchando del Norte al Sur* (Cheng Yin, Tang Xiaodan, 1952)
- Expugnar la Montaña Hua con Estrategia* (Guo Wei, 1953)
- Cosecha* (Sha Meng, 1953)
- El Hombre Va a Lo Alto* (Xu Suling, 1954)
- La Guerrilla de la Llanura* (Su Li, Wu Zhaodi, 1955)

- La Guerrilla del Ferrocarril* (Zhao Ming, 1956)
- Romper la Oscuridad de la Madrugada* (Liu Peiran, 1956)
- Madre* (Ling Zifeng, 1956)
- La Historia del Pueblo Liubao* (Wang Ping, 1957)
- Creecer en Medio de Combates* (Yan Jizhou y Sun Min, 1957)
- Guardia Secreta en Canton* (Lu Yu, 1957)
- Hija del Partido* (Lin Nong, 1958)
- La Tomada del Monte de Tigre* (Xie Tieli, 1958)
- El Destacamento de los Hui* (Feng Yifu, Li Jun, 1959)
- Canción de la Juventud* (Chen Huaikai, Cui Wei, 1959)
- Canción Mañanera en el Prado* (Zhu Wenshun y Zhulan Qiqike, 1959)
- La Juventud entre las Llamas de Guerra* (Wang Yan, 1959)
- La Amistad* (Li Jun, 1959)
- Jin Yuji* (Wang Jiayi, 1959)
- El Destacamento Rojo de Mujeres* (Xie Jin, 1960)
- Las Dos Generaciones* (Chen Gang y Ou Fan, 1960)
- La Familia Revolucionaria* (Shui Hua, 1960)
- Las Pistas en el Bosque Nevado* (Liu Peiran, 1960)
- La Guardia Roja de la Ciudad Honghu* (Xie Tian, 1961)
- Dongmei* (Wang Yan, 1961)
- La Montaña Dabieshan de Tempestad* (Huang Zumo, 1961)
- El Pueblo de Sófora* (Wang Ping, 1962)
- La Guerra de Minas Terrestres* (Tang Yingqi, Xu Da y Wu Jianhai, 1962)
- Una Hierba en Las Montañas Kunlun* (Dong Kena, 1962)
- Pequeño Soldado Zhang Ga* (Cuiwei, 1963)
- Habrá Más Sucesores* (Yu Yanfu, 1963)
- Li Shuangshuang* (Lu Ren, 1963)
- Batalla en la Antigua Ciudad* (Yan Jizhou, 1963)



-*La Azalea Glacial* (Zhu Wenshun, 1963)  
 -*Visitantes en la Montaña Bing* (Zhao Xinshui, 1963)  
 -*Divisoria* (Li Jun, 1964)  
 -*Centinela bajo las Luces de Neón* (Wang Ping, 1964)  
 -*Hijos e Hijas Heroicos* (Wu Zhaodi, 1964)  
 -*Que No Se Olvide* (Xie Tieli, 1964)  
 -*Inmortal en las Llamas* (Shui Hua, 1965)  
 -*Las Hermanas del Campo* (Zhang Zheng, 1965)  
 -*La flor de las Hierbas Amargas* (Li Ang, 1965)  
 -*Golpear a los Invasores* (Hua Chun, 1965)  
 -*Dong Fang Hong* (Wang Ping, 1965)  
 -*La Dama Dong* (Tang Shuxuan, 1970)  
 -*La Historia de la Linterna Roja* (Cheng Yin, 1970)  
 -*Sha Jia Bang* (Wu Zhaodi, Ma Erlu y Jiang Shusen, 1971)  
 -*Ataque al Regimiento del Tigre Blanco* (Shang Zhisi, 1972)  
 -*La Cresta de Pino Verde* (Liu Guoquan, 1973)  
 -*Emprendimiento* (Yu Yanfu, 1974)  
 -*La Era Roja* (Fu Chaowu, 1974)  
 -*La Montaña de las Azaleas* (Xie Tieli, 1974)  
 -*Monte Dujuan* (Xie Tieli, 1974)  
 -*La Estrella Roja Chispeante* (Li Jun y Li Ang, 1974)  
 -*El Joven de las Llamas de Guerra* (Dong Kena, 1975)  
 -*Ruptura* (Li Wenhua, 1975)  
 -*Primavera en el Desierto* (Zhu Wenshun y Liu Zhongming, 1975)  
 -*Chunmiao* (Xie Jin, Yan Bili y Liang Tingduo, 1975)  
 -*Haixia* (Qian Jinag, Chen Huaikai, Wang Haowei, 1975)  
 -*El Pionero* (Wei Rong, 1976)  
 -*La Canción de Mango* (Chang Yan, 1976)

-*A Orillas del Lago Yanming* (Gao Tianhong, 1976)  
 -*Las Tormentas de Octubre* (Zhang Yi, 1977)  
 -*El Proceso Duro* (Zhang Jianyou y Suli, 1978)  
 -*El Camino en la Tormenta* (Cui Wei, 1978)  
 -*Tiempos Extraordinarios* (Mu Kui y Wang Feng, 1978)  
 -*El Gran Río Corre* (Xie Tieli y Chen Huaikai, 1978)  
 -*El Monte Liu Pan*, (Guo Yangting y Liu Bin, 1978)  
 -*La Corresponsal* (Qin Fusheng, 1978)  
 -*El Matrimonio de María Braun* (1979)  
 -*Calle Estrecha* (Yang Yanjin, 1980)  
 -*La Leyenda del Monte Tianyun* (Xie Jin, 1980)  
 -*Resucitar* (Teng Wenji, 1981)  
 -*Nostalgia* (Hu Bingliu, 1981)  
 -*Sha Ou*(The Drive to Win) (Zhang Nuanxin, 1981)  
 -*El Pastor* (Xie Jin, 1981)  
 -*Ruyi*, (Huang Jianzhong, 1982)  
 -*Contraluz* (Ding Mengnan, 1982)  
 -*El Pueblo en la Urbe* (Teng Wenji, 1982)  
 -*Nostalgia* (Hu Bingliu, Wang Jin, 1982)  
 -*Pareja del Campo* (Hu Bingliu, 1983)  
 -*La Posada de Añoranza de Mujeres* (Dong Kena, 1983)  
 -*Voz de la Ciudad Natal* (Hu Bingliu, 1983)  
 -*Una Mujer Buena* (Huang Jianzhong, 1984)  
 -*Debajo del Puente* (Bai Chen, 1984)  
 -*Guinalda de Flores debajo del Gran Monte* (Xie Jin, 1984)  
 -*Tierra Amarilla* (Chen Kaige, 1984)  
 -*Una Buena Mujer* (Huang Jianzhong, 1985)  
 -*Enfermera Militar* (Hu Mei, Li Xiaojun, 1985)

- Sacrificio de la Juventud* (Zhuang Nuanxin, 1985)
- Those on Voyage* (Liu Miaomiao, 1985)
- La Primavera en el Otoño* (Bai Chen, 1985)
- Dos Mujeres Virtuosas* (Huang Jianzhong, 1986)
- La Chica de Hunan*(Xie Fei, Wu Lan, 1986)
- La Primera Mujer en el Bosque* (Wang Junzheng, 1986)
- Mis Compañeros y Yo* (Peng Xiaolian, 1986)
- Villa Furong* (Xie Jin, 1986)
- Hombre, Fantasma y Amor* (Huang Shuqin, 1987)
- Sorgo Rojo* (Zhang Yimou, 1987)
- Virgen* (Huang Jianzhong, 1987)
- Pozo* (Li Yalin, 1987)
- Historia de Mujeres* (Peng Xiaolian, 1987)
- Amor del Gingko* (Qin Zhiyu, 1987)
- Mujeres Soldados en La Larga Marcha* (Liu Miaomiao, 1987)
- El Precio del Frenesí* (Zhou Xiaowen, 1988)
- El Caso de la Serpiente de Plata* (Li Shaohong, 1988)
- A Time to Remember* (Ye Daying, 1988)
- Enamorado* (Lu Xiaoya, 1989)
- Ballad of the Yellow River* (Teng Wenji, 1989)
- Ju Dou*(Zhang Yimou, 1990)
- Amanecer Sangriento* (Li Shaohong, 1990)
- Mujer· Taxi· Mujer* (Wang Junzheng, 1990)
- La Mujer Soltera* (Qin Zhiyu, 1990)
- Buenos días Beijing* (Zhang Nuanxin, 1990)
- La Linterna Roja*(Zhang Yimou, 1991)
- La Vida Pendiente de Un Hilo*(Chen Kaige, 1991)
- Cinco Chicas y Una Cuerda* (Wang Jin, 1991)

-*A Brighter Summer Day* (Yang Dechang, 1991)(Taiwan)  
 -*La Edad de los 40* (Li Shaohong, 1992)  
 -*An Innocent Babbler* (Ning Ying, 1992)  
 -*Looking for Fun* (Ning Ying, 1992)  
 -*Qiuju, una Mujer China* (Zhang Yimou, 1992)  
 -*Jiang Zhuying* (Song Jiangbo, 1992)  
 -*Paiting Soul* (Huang Shuqin, 1993)  
 -*Adiós a Mi Concubina* (Chen Kaige, 1993)  
 -*La Dama del Lago de las Almas Perfumadas* (Xie Fei, 1993)  
 -*Ermo* (Zhou Xiaowen, 1994)  
 -*Wu Kui* (Huang Jianxin, 1994)  
 -*Flor de Mujer* (Wang Jin, 1994)  
 -*Miss Office* (Bao Zhifang, 1994)  
 -*Petardo Rojo y Petardo Verde* (He Ping, 1994)  
 -*Jiuxiang* (Sun Sha, 1994)  
 -*In the Heat of the Sun* (Jiang Wen, 1994)  
 -*Quemado por el Sol* (Nikita Mijalkov, 1994)  
 -*Blush* (Li Shaohong, 1994)  
 -*Escándalo Familiar* (Liu Miaomiao, 1994)  
 -*Arroz* (Huang Jianzhong, 1995)  
 -*Piedra de Tinta* (Liu Bingjian, 1995)  
 -*On the Beat* (Ning Ying, 1995)  
 -*Flor de Melocotón* (Wang Xinsheng, 1996)  
 -*The Emperor's Shadow* (Zhou Xiaowen, 1996)  
 -*Feng Yue* (Chen Kaige, 1996)  
 -*Zi Shu* (Zhang Zhiliang, 1997)  
 -*So Close to Paradise* (Wang Xiaoshuai, 1999)  
 -*Un Suspiro* (Feng Xiaogang, 2000)

-*Suzhou River* (Lou Ye, 2000)  
 -*El Pabellón de Mujeres* (Yan Hao, 2001)  
 -*Fish and Elephant* (Li Yu, 2001)  
 -*La Bicicleta de Pekín* (Wang Xiaoshuai, 2001)  
 -*Gone Is the One Who Held Me Dearest in the World* (Ma Liwen, 2002)  
 -*Unknown Pleasures* (Jia Zhangke, 2002)  
 -*Zhou Yu's Train* (Sun Zhou, 2002)  
 -*Purple Butterfly* (Lou Ye, 2002)  
 -*El Show de la Vida* (Huo Jianqi, 2003)  
 -*El Móvil* (Feng Xiaogang, 2003)  
 -*Mi Padre y yo* (Xu Jinglei, 2003)  
 -*Te Quiero* (Zhang Yuan, 2003)  
 -*Green Tea* (Zhang Yuan, 2003)  
 -*El Show de la Vida* (Huo Jianqi, 2003)  
 -*Manos en el Pelo* (Jiang Cheng, 2004)  
 -*Carta de una Desconocida* (Xu Jinglei, 2004)  
 -*Jasmine Women* (Hou Yong, 2004)  
 -*Baobei in love* (Li Shaohong, 2004)  
 -*Jade Goddess of Mercy* (Xu Anhua, 2004)  
 -*Adornos de Plata* (Huang Jianzhong, 2005)  
 -*You and I* (Ma Liwen, 2005)  
 -*Peacock* (Gu Changwei, 2005)  
 -*My Sister's Dictionary* (Jiang Qinmin, 2005)  
 -*Sueños de Shanghai* (Wang Xiaoshuai, 2005)  
 -*El Banquete* (Feng Xiaogang, 2006)  
 -*The Road* (Zhang Jiarui, 2006)  
 -*Movimiento Perpetuo* (Ning Ying, 2006)  
 -*Lost in Beijing* (Li Yu, 2007)

- Sophie's Revenge* (Jin Yimeng, 2009)
- One Night Surprise* (Jin Yimeng, 2009)
- Go La La Go* (Xu Jinglei, 2010)
- Ocean Heaven* (Xue Xiaolu, 2010)
- Buddha Mountain* (Li Yu, 2011)
- Double Xposure* (Li Yu, 2012)
- Finding Mr. Right* (Xue Xiaolu, 2013)
- So Young* (Zhao Wei, 2013)



## Bibliografía

- Allen, Robert C. & Gomery, Douglas. *Teoría y Práctica de la Historia del Cine*, Paidós ibérica, Barcelona, 1994.
- Althusser, Louis. “Ideología y Aparatos Ideológicos de Estado”, *Un Mapa de la Cuestión*, Fondo de Cultura Económica, Madrid, 2003.
- Aumont, Jacques. & Marie, Michel. *Análisis del Film*, Paidós, Barcelona, 1990.
- Baehr, Helen. & Gray, Ann. *Turning It On: A Reader in Women and Media*, Arnold, London and New York, 1996.
- Bai, Jingsheng. “Tirar el bastón del teatro”, Material de Referencia del Arte Cinematográfico, Beijing, 1979, No.1.
- Ban, Gu. *Bai Hu Tong· San Gang Wu Chang*, Dinastía Han (57-88 d.C.).
- Ban, Zhao. *Los Mandamientos para las Mujeres: matrimonio*, Dinastía Han (25-220 d.C.).
- Bao, Xiaolan. *Investigación y Crítico sobre el Feminismo Occidental*, SDX Joint Publishing, Shanghai, 1995.
- Barlow, Tani E. *The Question of Women in Chinese Feminism*, Duke University Pres. Durham, 2004.
- Barthes, Roland. *Mitologías*, Biblioteca nueva, Madrid, 2012.
- Baudrillard, Jean. *Crítica de la Economía Política del Signo*, Siglo veintiuno editores, Madrid, 2010.
- Bonch-Bruyevich, Vladimir. “Lenin y el cine”, Traducido por Xu Guming, 1927, *El Frente del Cine*, Shanghai, 1927.
- Butler, Judith. *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*, Routledge, New York, 2008.



- Chen, Baoguang. “Entrevista con Hou Yong: *Jasmine Women*, atención sincera a la mujer”, *Arte Cinematográfico*, Beijing, 2004. No. 5.
- Cheng, Jihua. *La Historia del Desarrollo del Cine Chino*, Vol. II. Editorial del cine chino, Beijing, 1963.
- Chen, Shunxin. *Narración y Sexo de la Literatura Contemporánea China*. Editorial de la Universidad de Beijing, 2007.
- Culler, Jonathan. *Deconstruction: Critical Concepts*, traducido por Lu Yang, Editorial de sociedad y ciencia de China, Beijing, 1998.
- De Beauvoir, Simone. *El Segundo Sexo*, Editorial catedra, Madrid, 2005.
- Dai, Jinhua. “El puente cortado: el arte de la generación filial”, *El Arte Cinematográfico*, Beijing, 1990, vol. III.
- Dai, Jinhua. *Teoría y Crítica Cinematográficas*, Editorial de la Universidad de Beijing, 2007.
- Dai, Jinhua. *Paisaje en la Niebla*, Editorial de la Universidad de Beijing, 2006.
- Elena, Alberto. *Los Cines Periféricos: África, Oriente Medio, India*, Ediciones Pídos Ibérica, Barcelona, 1999.
- Elena, Alberto. *El Cine del Tercer Mundo: Diccionario del Realizadores*, Ediciones Turfan, Madrid, 1993.
- Engels, Friedrich. “El origen de la familia”, *La Propiedad Privada y el Estado*, Ediciones de cultura popular, Mexico, 1979.
- Foucault, Michel. *Vigilar y Castigar*, Siglo XXI, Madrid, 1998.
- Freud, Sigmund. *Tres Ensayos sobre Teoría Sexual*, traducido por Teng Shouyao, Editorial de literatura y arte de Anhui, Hefei, 1987.
- Friedan, Betty. *La Mistica de la Femenidad*, Cátedra, Madrid, 2016.
- Fuery, Patrick. *Nuevo Desarrollo de la Teoría Cinematográfica*, traducido por Li Ershi, Editorial del cine chino, Beijing, 2004.

- Habermas, Jürgen. *Ciencia y Técnica como “ideología”*, Tecnos, Madrid, 2007.
- Heter, Mark. *La Familia en Evolución—Observación Intercultural*, Traducido por Song Jian, Editorial Renmin de Zhejiang, Hangzhou, 1988.
- Hu, Fagui, *La Civilización Dolorosa—Investigación del Concepto de Castidad en la Antigua China*, Editorial social de china, Beijing, 1992.
- Hu, Jubin. *La Historia de la Ideología del Cine de la “nueva China”*, Editorial de televisión y radio de China, Beijing, 1995.
- Hu, Ke. *Antología de la Teoría Cinematográfica Contemporánea*, Editorial de la Universidad de Comunicación de China, Beijing, 2000.
- Hu, Mu. “Yangbanxi revolucionaria: la simbolización de la narración”, *Revista académica de la Escuela Normal Superior de Changjiang*, Chongqing, 2008, No. 2.
- Hu, Zhihong. *Argumentación Confuciana en el Contexto Global*, Compañía de publicación aliada SDX, Shanghai, 2004.
- Imbert, Gérard. “Construcción de la realidad e imaginarios sociales en los mass medias: La hipervisibilidad moderna (un acercamiento socio-semiótico)”, *Análisis de la realidad social. Métodos de investigación en ciencias sociales*. Alianza Editorial. Madrid, 1986.
- Imbert, Gérard. *Cine e Imaginarios Sociales: el Cine Posmoderno como Experiencia de los Límites (1990-2010)*, Cátedra, Madrid, 2010.
- Jia, Ji. “La reforma del pensamiento de los cineastas”, *Periódico Wenhui*, Hongkong, 1952, No. 14.
- Jiao, Xiongpin. *China en Imágenes*, Editorial de la Universidad Fudan, Shanghai, 2005.
- Jones, Kathleen B. “On Authority: or why women are not entitled to speak”, *Feminism and Foucault: Reflections on Resistense*, Northeastern U Press, Boston, 1989.

- Jung, Carl Gustav. *Psicología y Literatura*, Traducido por Feng Chuan, Librería Editorial de Sanlian, Shanghai, 1987.
- Kaplan, E· Ann. "Motherhood and Representation", *Cine Contemporáneo*, Beijing, 1988, No. 6.
- Kracauer, Siegfried. *De Caligari a Hitler, Historia Psicológica del Cine Alemán*, Traducción de Hector Grossi, Ediciones Paidós, Barcelona, 1985.
- Lacan, Jacques. *Las formaciones del inconsciente*. Ediciones Paidós, Barcelona, 1999.
- Li, Qiang, "Peacock: reconciliarse con el destino", *Diario de las Noticias*, Beijing, 27/febrero/2005.
- Li, Zehou. *Ensayo Histórico del Pensamiento de la Antigua China*, Editorial de literatura y arte de Anhui, Hefei, 1994.
- Lin, Yadan. *Historia de la Literatura Femenina Contemporánea de China*, Editorial de la Universidad de Xiamen, 1995.
- Lin, Yutang. *My Country and My Land*, Editorial de Xuelin, Shanghai, 2000.
- Liu, Xiang. *El Libro de Dinastía Sui: La Biografía de Mujeres Ejemplares*, 18 a.C.
- Liu, Xuheng. "Lástima de *La Buena Mujer*", *El Arte Cinematográfico*, Beijing, 1986, No. 2
- Liu, Zaifu. *Sobre la Composición de Carácter*, Editorial de arte y Literatura de Shanghai, 1986.
- Li, Yiming. "Al fin del siglo: la crisis moral de la sociedad y la muerte pacífica del cine de la quinta generación", *Arte Cinematográfico*, Beijing, 1996.
- Lu, Mengshu. "La nueva valoración del cine en literatura y arte", *Revista del cine chino*, Beijing, 1928. No.11.
- Lu, Xun. "Mi opinión sobre la castidad", *la Tumba*, Editorial Beixin, 1929.

- Luo Yijun, *Antología Teórica del Cine Chino*, Editorial de cultura y arte, Beijing, 1992, Vol. I.
- Mannheim, Karl. *Conservatismo*, traducción de Li Zhaohui y Mou Jianjun, Editorial Yilin, Nanjing, 2002.
- Mao, Zedong. “Sobre el gobierno de coalición”, *Antología de Mao Zedong*, Vol.III, Editorial Renmin, 1953.
- Mao, Zedong. “Charla en el coloquio de literatura y arte de Yan’an”, *Antología de Mao Zedong*, Vol. II, Editorial Renmin, 1964.
- Marx, Karl. & Engels, Friedrich. *La Sagrada Familia*, AKAL, Madrid, 2013, capítulo VIII, §6.
- Ma, Yuanlong. *Jacques Lacan: Análisis Psicológico en la Dimensión Lingüística*, Editorial de Oriente, Beijing, 2006.
- Meng, Liye, “La historia contemporánea del arte cinematográfico chino (1949-1966)”, Introducción, *Arte Cinematográfico*, Beijing, 1996, No. 6.
- Meng, Liye, *Manuscrito de la Historia del Arte Cinematográfico de la “nueva China”*, Editorial de cine chino, Beijing, 2002.
- Meng, Yue. Dai Jinhua, *Emerger de la Superficie de la Tierra Histórica*, Editorial de la Universidad de Renmin, Beijing, 2004.
- Meng, Yue. “La representación de género y los mitos nacionales”, *El Siglo XXI*, Hongkong, 1991. No.4.
- Millett, Kate. *Política Sexual*, Cátedra, Madrid, 2010.
- Mulvey, Laura. “Placer visual y cine narrativo”, *Arte Después de la Modernidad*, Editorial AKAL, Madrid, 2001.
- Neumann, Erich. *La Gran Madre: una Fenomenología de las Creaciones Femeninas de lo Inconsciente*, editorial trota, Madrid, 2009.
- Ni, Zhen. “Películas con valores morales y el zeitgeist”, *La Revista Académica de la Academia de Cine de Beijing*, Beijing, 1996, No. 2.

- Marx, Karl. & Engels, Friedrich. *Antología de Marx y Engels*, Vol. II, Oficina Central de Recopilación y Traducción. People's publishing house, Beijing, 1972.
- O'Neill, John. *Five Bodies: The Human Shape of Modern Society*, Cornell University Press, Michigan, 1985.
- Paglia, Camille *Sexual Personae: Art and Decadence from Nefertiti to Emily Dickinson*, Yale University Press, New Haven, 2001.
- Russell, Bertrand. "El culto de un hombre libre", traducido por Wang Zhengping, *Antología de Russell*, Editorial de la cultura internacional de China, Hongkong, 1987.
- Shan, Xiaoxi. "La construcción de la subjetividad femenina de Occidente y la reflexión sobre la Misma", *Revista Académica de la Universidad de Ludong*, Yantai. 2010. No. 4.
- Shen, Yun, "La emoción a finales de los años 90", *Arte Cinematográfico*, Beijing, 1993, No. 4.
- Shi, Dongshan. "Cómo se creó 'el nuevo resentimiento de la esposa'", *Años del Cine*, Editorial de Años del cine, Shanghai, 1948, vol I, No. 1.
- Shi, Nai'an. *A la Orilla del Agua*, Dinastía Song (960-1279).
- Su, Chang. "Ambigüedad y confusión de género", *Panorama del Arte*, Beijing, 2005, No. 2.
- Sun, Xianke. "La narrativa creada en la 'hendidura' del discurso—la creación de novelas de 'los 17 años' de Zong Pu", *Crítica Histórica y Explicación Humanística de la Literatura de 'los 17 años'*, Editorial de la Universidad de Zhejiang, Hangzhou, 2006.
- Tracy, Laura. *Catching the Drift: Authority, Gender and Narrative Strategy in Fiction*, Rutgers U Press, New Brunswick, London, 1988.
- Wang. Hongwei. "Sobre el 'otro' y la filosofía del 'otro'", *Ciencias Sociales De Jiangxi*, Nanchang, 2004, No.4.

- Wang Hui, “El Secreto del reemplazo de la ética por la política: análisis sobre las películas de Xie Jin”, *El Arte Cinematográfico*, Beijing, No. 2, 1990.
- Wang, Linhai. *La Discriminación De Género Reflejada En El Lenguaje Literario*, Prensa de Universidad de Yanshan, Qinhuangdao, 2006, No. 2.
- Wang, Xiaoshuai. & Li, Ren. “La Rebelión Silencioso—Wang Xiaoshuai hablando de *Sueños de Shanghai*”, *El arte Cinematográfico*, Beijing, 2005, No.5.
- Wright, Elizabeth. *Lacan and Postfeminism*, Traducido por Wang Wenhua, Editorial de la Universidad de Beijing, 2005.
- Wu, Di. *Materiales de la Investigación en el Cine Chino 1949-1979*, Vol. I. Editorial de cultural y arte, Beijing, 2006.
- Yang, Yuanying. *Autor y la Representación Cultural—Investigación en la Genealogía de Directores del Cine Chino*, Editorial del cine chino, Beijing, 2005.
- Yao, Xiaomeng. *La Estética Cinematográfica*, Editorial de Oriente, Beijing, 1991.
- Yi, Lijing. “Creó Ning Ying la película *Movimiento Perpetuo* por indignación”, *Semanal de Personajes del Sur*, Guangzhou, 08/06/2006.
- Yin, Hong. “El estado del cine chino actual”, *El Cine Contemporáneo*, Beijing, 1998, No.1.
- Yin, Hong. *La Cultura del Cine y la Televisión de China en el Viraje del Siglo*, Editorial de Beijing, 1998.
- Yin, Hong. “Análisis de la estrategia del cine contemporáneo”, *Cine Contemporáneo*, Beijing, 1995, No. 4.
- You, Jing. “Cúanto tiempo, ¡Tang Shuxuan!”, *El Arte Cinematográfico*, Beijing, 2006.
- Yuan, Ke, *Simposio de la Mitología*, Editorial Guji, Shanghai, 1982.

- Zhang, Hongjun. *Cine y Nuevos Métodos*, Editorial de radio y televisión de China, Beijing, 1992.
- Zhang, Jiangyi, Wu Mukun, *Imágenes de la Tierra Mágica*, editorial de la Universidad de Beijing, Beijing, 2005.
- Zhang, Nuanxin. & Li, Tuo. “Sobre la modernización del lenguaje cinematográfico”, *El Arte Cinematográfico*, Beijing, 1979, No.3.
- Zhang Yimou, “Entrevista del Director de Sorgo Rojo”, *Revista Wenhui*, 1988, No.4.
- Zhang, Ying, “Sobre Jia Zhangke”, *Southern Weekly*, Guangzhou, 14/mar/2004.
- Zhao, Yiman. “El testamento de Zhao Yiman para su hijo”, *Compilación de la Historia del Partido*, Oficina de la historia de PCCh de Shanxi, Taiyuan, No.1. 2010.
- Zheng, Jiadong. & Ye, Haiyan, *Críticas sobre el Neo-confucianismo*, Editorial de radio y televisión de china, Beijing, 1994, Vol. I.
- Zhou, Bin. “Observación y reflexión sobre el destino de la mujer china”, *Cine: Historia y Realidad*, Editorial de arte y literatura de Chang Sha, Chang Sha, 2002.
- Zhou, Yang, “Aplicar firmemente el pensamiento de Mao Zedong en literatura y arte”, *Antología de Zhou Yang*, Vol II, Editorial Renmin, Beijing, 1985.
- Zhu, Jing. “*Jiuxiang*, el amor materno y el sacrificio”, *Cine Popular*, Shanghai, 1995, No.12.
- Žižek, Slavoj. “El espectro de la ideología”, *Un mapa de la cuestión*, Fondo de Cultura Económica, Madrid, 2003.
- Zuo, Qiuming. *Crónica de Zuo· Zhuang Gong· año catorce*, el período de Primaveras y Otoños (722 a.C.-481 a. C.).